Iulian Boldea
(Editor)

# The Shades of Globalisation. Identity and Dialogue in an Intercultural World

## LITERATURE

Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2021

**Date:**
22-23 May 2021

**Location:**
„DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

**IDENTITIES IN GLOBALISATION. INTERCULTURAL PERSPECTIVES**

**Section: Literature**

ISBN: 978-606-93691-3-5

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546

Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2021
Tîrgu Mureş, România

Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

## Contents

500 YEARS SINCE NEACSU'S LETTER FROM CAMPULUNG AND THE PROBLEM OF PREVIOUS TEXTS IN ROMANIA ..... 16

Nicolae Iuga ..... 16

Prof. PhD., Associate Researcher Gr. I „Constantin Rădulescu Motru" Philosophy Institute, Romanian Academy ..... 16

THE PAST AS A FORM OF LIFE ..... 23

Iulian Boldea ..... 23

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș ..... 23

SOME AUTHORS FROM MY SHELF ..... 28

Ion Popescu-Brădiceni ..... 28

Prof., PhD, „Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu ..... 28

ROMANIAN LITERATURE IN SERBIA AND POSTWAR YUGOSLAV LITERARY CONTEMPORANEITY ..... 40

Pavle Sekeruš, Ivana Živančevićš-Sekeruš, Virginia Popović ..... 40

Prof., PhD, Prof., PhD, Assoc. Prof., PhD, Novi Sad University ..... 40

THE MUSIC OF THE LIGHT: CATRINEL AUNEANU, THE TRANSLATOR ..... 46

Luiza Catrinel Marinescu ..... 46

Assoc. Prof., PhD, St. Kliment Ohridsky University, Sofia, Bulgaria, Romanian Language Institute, Bucharest, Romania ..... 46

CONSIDERATIONS ON THE LITERARY SYNCRETISM OF THE ARTS IN THE BAROQUE ERA ..... 53

Nicolae Şera ..... 53

Assoc. Prof., PhD, ,,Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 53

TRADUIRE LES CLASSIQUES FRANÇAIS EN ROUMANIE, UNE STRATÉGIE NATURELLE POUR DES LECTEURS D'UN PAYS FILOFRANÇAIS ..... 63

Diana Rînciog ..... 63

Assoc. Prof., PhD, ,,Petroleum-Gas" University of Ploiești ..... 63

"HOW DOES IT FEEL?" – SLAVERY REVERSED IN BERNARDINE EVARISTO'S NOVEL "BLONDE ROOTS" ..... 71

Anca Bădulescu ..... 71

Assoc. Prof., PhD, ,,Transilvania" University of Brașov ..... 71

LUCIAN BLAGA'S "CHARON'S BOAT" - BETWEEN HISTORY AND "INWARD EXILE" ..... 75

Claudia Costin ..... 75

Assoc. Prof., PhD, „Ştefan cel Mare" University of Suceava ..... 75

THE OTHER SELVES. REFLECTIONS ON/OF IDENTITY WITH SARAH PINSKER'S "AND THEN THERE WERE (N-ONE)" ..... 82
Isabela Merilă ..... 82
Assoc. Prof., PhD, „Dunărea de Jos" University of Galați ..... 82
TRADE IN THE 19TH CENTURY, PORTRAYED IN BENITO PÉREZ GALDÓS'S NOVELS ..... 88
Lavinia Similaru ..... 88
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova ..... 88
THE RELIGIOUS SERMON AND LITERATURE OF LATIN APOLOGETIC FATHERS IN THE 1ST AND 2ND CENTURY ON THE HUMAN RIGHT OF LIVING AND THE RELIGIOUS FREEDOM OF FIRST CHRISTIANS. 95
Miron Erdei ..... 95
Assoc. Prof., PhD, University of Oradea ..... 95
THE MYTHOLOGICAL METHOD IN CRITICAL INTERPRETATION BY ACAD. EUGEN SIMION ..... 103
Victoria Fonari ..... 103
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova ..... 103
METROPOLITAN SIMION ȘTEFAN – HUMANIST SCHOLAR, TRANSLATOR AND INNOVATOR OF THE ROMANIAN LITERARY LANGUAGE ..... 111
Mariana Vârlan, Florin Vârlan ..... 111
Assoc. Prof., PhD, ,,Valahia" University of Târgoviște, Assist. Prof., PhD, ,,Valahia" University of Târgoviște ..... 111
TRANSLATING AND INTERPRETING D. H. LAWRENCE'S POETRY VIA FREUD'S PSYCHOANALYTICAL THEORY AND LIICEANU'S SYMBOLISM OF THE LIMIT ..... 117
Clementina Mihăilescu, Stela Pleșa ..... 117
Assoc. Prof., PhD, hab., ,,Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova ..... 117
MUTATIONS OF HUMAN VALUES ..... 124
Nicoleta Sălcudeanu ..... 124
PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș ..... 124
NATURE AND HUMAN NATURE IN A PHYSIACIAN'S NOVELS ..... 128
Mirela Radu ..... 128
Lecturer, PhD, ,,Titu Maiorescu" University of Bucharest ..... 128
NON-PLACES AND IMPERSONAL SPACES IN MIRCEA NEDELCIU'S FICTION ..... 134
Ramona Hărșan ..... 134
Lecturer, PhD, "Henri Coandă" Air Force Academy, Brașov ..... 134

THE LITERARY GEOGRAPHY OF THE CITY OF CRAIOVA AS REFLECTED IN STEFAN AGOPIAN'S TOBIT 148
Gabriela Gheorghișor ..... 148
Senior Lecturer, PhD, University of Craiova ..... 148
THE ENGLISH NOVEL VERSUS THE FRENCH NOVEL IN THE INTERWAR PRESS ..... 155
Calina Paliciuc ..... 155
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 155
ON STENDHAL OR ABOUT THE WELL-TEMPERED CLASSICISM TASTE ..... 160
Iulian Băicuș ..... 160
Lecturer, PhD, University of Bucharest ..... 160
THE MECHANISMS OF LITERARY CENSORSHIP IN COMMUNIST ROMANIA ..... 173
Cosmina Cristescu ..... 173
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov ..... 173
DOSTOIEVSKI AND THE DESTINY OF A COLLECTIVE SPLIT ..... 179
Călin Horia Bârleanu ..... 179
Lecturer, PhD, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... 179
KINGSLEY AMIS-FAMILY AND MEMORIES ..... 186
Manuela Odeta Șopț-Belei ..... 186
Lecturer, PhD, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 186
THE PERFUME. THE STORY OF A MURDERER- A PSYCHOLOGICAL STUDY OF AN OUTSIDER. GRENOUILLE'S QUEST FOR MEANING AND IDENTITY ..... 194
Simona Olaru-Poșiar ..... 194
Lecturer, PhD, ,,Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara ..... 194
THE FIGHT OF A WRITER TO OVERCOME ILLNESS: SARAH PERRY AND THE GRAVES SYNDROME. THE ESSEX SERPENT AS A SYMBOL OF THE MODERN WOMAN PORTRAYAL ..... 198
Simona Olaru-Poșiar ..... 198
Lecturer, PhD, ,,Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara ..... 198
WOMEN AS DECORATION IN THE MAN WITH THE GOLDEN GUN (GUY HAMILTON, 1974) ..... 202
Dragoș Zetu ..... 202
Lecturer, PhD, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 202
AN ANTHROPOLOGICAL APPROACH TO THE THEME OF RACIAL AND INDIVIDUAL REGRESS WITH JOSEPH CONRAD ..... 213
Dimitrie Andrei Borcan ..... 213
PhD, ,,Ovidius" University of Constanța ..... 213

COLOUR SYMBOLISM AS REVERSED RACISM AND QUEST FOR THE SELF IN MOBY DICK AND HEART OF DARKNESS ..... 223
Dimitrie Andrei Borcan ..... 223
PhD, ,,Ovidius" University of Constanța ..... 223
THE STAGE OF THE DOMESTIC SPACE IN EMIL BRUMARU` S POETRY ..... 233
Ioana-Mihaela Vultur ..... 233
PhD, UMFST Târgu Mureș ..... 233
VASILE LOVINESCU – SPIRITUAL BIOGRAPHY ..... 242
Alina Bărbuţă Negru ..... 242
PhD, „Henri Coandă" College, Bacău ..... 242
THE SECRET WORLD OF EUGEN BARBU'S NOVELS ..... 248
Gabriela Ciobanu ..... 248
PhD, ,,Dunărea de Jos" University of Galați ..... 248
THE FANTASTIC IN FĂNUŞ NEAGU'S PROSE ..... 253
Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu) ..... 253
PhD, ,,Transilvania" University of Braşov ..... 253
NO NET ENSNARES ME: IDEAS THAT FLY FREE ..... 257
Elena Atudosiei ..... 257
PhD, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 257
DECOLONIZING LITERATURE: GYPSY WITCHCRAFT IN LITERATURE, AN INTRODUCTION ..... 266
Puskás-Bajkó Albina ..... 266
PhD, "Bolyai Farkas High School" Târgu Mureș ..... 266
FANTASTIC LEVELS OF INTERPRETATION – „ARHITECTUL" BY MIRCEA CĂRTĂRESCU ..... 272
Daniel Kițu ..... 272
PhD, „Gheorghe Munteanu-Murgoci" National College, Brăila ..... 272
MARGINALITY AND AUTHORITY: THE SUBVERSION OF MALE PONCHOS IN THE FEMINIST POEMS OF MARTA PETREU ..... 277
Mădălina-Elena Popescu ..... 277
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 277
THE PARADISE OF SENSORIAL RAMIFICATIONS ..... 283
Roxana Silvia Moraru ..... 283
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 283

NON-VERBAL COMMUNICATION IN MARK HADDON'S "THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT –TIME" ..... 291
Alina-Lucia Ardelean ..... 291
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 291
PROFESSOR ION BREAZU AT 120 YEARS SINCE HIS BIRTH. NOVEL CONFERENCES ..... 295
Sabina Larisa Marin (Oltean) ..... 295
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 295
SCENARIO PLANNING FOR ORGANIZATIONAL DEVELOPMENT IN PUBLIC LIBRARIES ..... 300
Camelia-Irina Căldărușă ..... 300
PhD Student, University of Bucharest ..... 300
VLADIMIR COLIN: INTERFERENCES BETWEEN SCIENCE FICTION AND FANTASY ..... 307
Andrada Parchirie ..... 307
PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 307
THE INSULAR SPACE AND THE FANTASTIC DIMENSION IN A.E. BACONSKY'S WORK ..... 315
Andrada Parchirie ..... 315
PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 315
LITERARY REFLECTIONS IN RADU JUDE'S "SCARRED HEARTS" ..... 323
Gabriela Alina Bota ..... 323
PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 323
THE INNER ALCHEMY OF LOVE IN WRITINGS OF MIRCEA ELIADE ..... 327
Lucia-Maria Chitul (Mocanu) ..... 327
PhD Student, ,,Transilvania" University of Brașov ..... 327
INTERDISCURSIVE MEMORY IN THE NOVEL SUITE FRANÇAISE ..... 336
Adela Codreș ..... 336
PhD Student, University of Craiova ..... 336
BATHORISM. "THE BLOODY COUNTESS", BY ANDREI CODRESCU - PLEADING FOR A COMPLEX READING ..... 344
Manuela Nicoleta Stîngă ..... 344
PhD Student, University of Pitești ..... 344
CENTRALITY AND MARGINALITY IN CONTEMPORARY AMERICAN IMMIGRANT WRITING. ALEKSANDAR HEMON: RECONFIGURATIONS OF THE SELF IN THE GLOBAL AGE ..... 350
Georgeta Movilă (Matei) ..... 350
PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 350

TRACY CHEVALIER`S GIRL WITH A PEARL EARRING VIA GEORGE KELLY`S PERSONAL CONSTRUCT THEORY ..... 359
Andreea-Elena Păcurari ..... 359
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 359
UPDATING THE SHAKESPEAREAN HYPOTEXT - AN EXAMINATION OF ANNE TYLER'S VINEGAR GIRL THROUGH THE LENS OF GÉRARD GENETTE'S HYPERTEXTUAL CONCEPTS ..... 365
Esther Peter (Andraș) ..... 365
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 365
TYPOLOGY OF DEITIES IN GREEK MYTHOLOGY ..... 376
Victoria Norma Petre ..... 376
PhD Student, University of Pitești ..... 376
THE ERGODIC TEXT - FROM "TEXT" TO "OPERA" ..... 381
Rodica Gotca ..... 381
PhD Student, Moldova State University ..... 381
THE TWO VERSIONS OF THE "HISTORY OF TRAODA" IN PRE-MODERN ROMANIAN LITERATURE ..... 389
Larisa-Florentina Rotundu ..... 389
PhD Student, University of Bucharest ..... 389
CAZUL MAGHERU – PARTIR C'EST MOURIR UN PEU! MIHAIL DRUMEȘ'S FIRST NOVEL ..... 395
Adriana Georgiana Lungu ..... 395
PhD Student, University of Bucharest ..... 395
THE PROGRESSIVE CONCEPTION IN THE WORK OF CEZAR BOLIAC ..... 404
Alexandra-Măriuca Cîrstea ..... 404
PhD Student, University of Craiova ..... 404
THE SOUTH-DANUBIAN SPACE IN TEOHAR MIHADAȘ`S WRITINGS ..... 409
Alexandra Ioana Țermure ..... 409
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca ..... 409
A 21ST CENTURY PERSPECTIVE ON FANTASY ..... 417
Alexandra Toma ..... 417
PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 417
THE URBAN RITE, BETWEEN TRADITION AND MODERNITY ..... 426
Violeta Alina Preda (Hagiu) ..... 426
PhD Student, University of Craiova ..... 426

TRILLING'S OUTLOOKS OF SINCERITY AND AUTHENTICITY IN CULTURE AND LITERATURE ..... 432
Amalia Purda ..... 432
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 432
RELATIONALITY IN THE GLOBAL TURN ..... 439
Ana-Maria Bordea ..... 439
PhD Student, ,,Transilvania" University of Brașov ..... 439
THE FERVOUR OF EXPERIENCE. BOUNDARY SITUATIONS IN MARIANA MARIN'S POETRY ..... 447
Anca Dumitru (Agache) ..... 447
PhD Student, ,,Transilvania" University of Brașov ..... 447
THE WORLD OF THE CHARACTER IN THE SHORT PROSE OF MIHAI SIN ..... 462
Ancuța-Loredana Buna (Pașcan) ..... 462
PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 462
THE UPROOTING EPOPEE. THE SMALL UNIVERSE. DEMOSTENE BOTEZ, THE MEMORIALIST AND THE ASCESIS OF SENTIMENTAL SYMBOLISM (I) ..... 467
Elena-Andreea Șchiopu (Maftei) ..... 467
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 467
LANGUAGE AND EXPRESSIVITY IN THE POETRY OF ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ ..... 472
Andreea Emanuela Vîlcescu ..... 472
PhD Student, University of Pitești ..... 472
CONCEPTS OF THE MINORITIES' LITERATURE ..... 481
Camelia Floriana Iubiș (Dumitrașcu) ..... 481
PhD Student, University of Craiova ..... 481
TUDOR VIANU AND HIS WORK THE ART OF ROMANIAN PROSE WRITERS ..... 488
Camelia–Ioana Ienciu ..... 488
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 488
CONSERVATIVE AND INNOVATIVE DIRECTIONS IN THE EVOLUTION OF 18TH FRENCH AND ENGLISH DRAMA ..... 493
Carmen Andreea Burcea (Oneață) ..... 493
PhD Student, University of Pitești ..... 493
GENDER IDENTITY DEVELOPMENT FROM A BLACK WOMAN'S PERSPECTIVE ..... 499
Carmen–Mihaela Guia (Potlog) ..... 499
PhD Student, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 499

THE INTANGIBLE CULTURE OF ROMANIANS FROM THE SERBIAN TIMOC ..... 504
Cristian Colonelu ..... 504
PhD Student, University of Craiova ..... 504
MODELS OF POLITICAL ORGANIZATION REFLECTED IN THE LITERATURE ..... 509
Corina-Adina Gligan ..... 509
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare ..... 509
THE 16TH CENTURY VENICE IN " PRINCESS OF THE LIGHT" BY JEAN-MICHEL THIBAUX ..... 518
Cristina Durău ..... 518
PhD Student, University of Craiova ..... 518
THE INCREASING POPULARITY OF YOUNG ADULT DYSTOPIAN FICTION IN THE 21ST CENTURY ..... 528
Daniela Chinde ..... 528
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare ..... 528
THE ROMANI PEOPLE- IDENTITY PROFILE ..... 534
Daniela Pătru (Iliescu) ..... 534
PhD Student, University of Craiova ..... 534
THEMATIC PATHS IN PANAIT ISTRATI'S WRITING ..... 540
Daniela Turcu (Bobu) ..... 540
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați ..... 540
THE ROLE OF THE COLONIAL WOMAN: FROM ECHO TO SHOUT ..... 547
Diana-Giorgiana Mihuț ..... 547
PhD Student, University of Valencia ..... 547
TRANSDISCIPLINARY IN MIHAI EMINESCU'S POETRY ..... 557
Elena Diana Buicu ..... 557
PhD Student, University of Craiova ..... 557
THE HUMAN CONDITION AND ,,THE MYTH OF SISYPHUS" IN ALBERT CAMUS'S WORK ..... 562
Elena-Alexandra Costea ..... 562
PhD Student, University of Bucharest ..... 562
METAPHORICAL STRUCTURES AND HYPOSTASES IN LUCIAN BLAGA'S LYRIC ..... 576
Elena Marilena Năstase (Mihail) ..... 576
PhD Student, University of Pitești ..... 576
LOCKDOWN DIARIES ..... 587
Emma-Mădălina Lăcraru (Neamțu) ..... 587
PhD Student, University of Craiova ..... 587

MORAL VALUES IN HISTORICAL LEGENDS ..... 592
Florentina Cristina Guran Stănciulescu..... 592
PhD Student, University of Craiova ..... 592
CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU, LUMINA CEA NEÎNSERATĂ ..... 598
Gabriela Fendrihan (Buta)..... 598
PhD Student, UMFST Târgu Mureș..... 598
CONCEPTS ABOUT THE LITERARY LANGUAGE OF TRAVELING WRITERS OF THE 19TH CENTURY ..... 605
Gabriela Comănescu..... 605
PhD Student, University of Pitești ..... 605
AUTOBIOGRAPHICAL ASPECTS IN „VIAȚA CA O PRADĂ” ..... 609
Georgia Daniela Popa (Olah)..... 609
PhD Student, UMFST Târgu Mureș..... 609
MIKHAIL BAKHTIN'S "FORMS OF TIME AND CHRONOTOPE IN THE NOVEL"- AN ESSAY IN METHOD 621
Ioana Peană (Birk) ..... 621
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad..... 621
THE ALLEGORY OF LIVING THROUGH DREAM OF THE IMPULSE OF LOVE AND ART ..... 628
Iuliana Voroneanu (Păunescu) ..... 628
PhD Student, ,,1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia..... 628
THE INFERNALITY ANTICHAMBER. FORMS OF INITIATION THROUGH DICTATORSHIP IN "THE ARCHIVES FROM MONTE NEGRO" NOVEL BY OCTAVIAN SOVIANY..... 632
Szabolcs-Lehel Szakács ..... 632
PhD Student, UMFST Târgu Mureș..... 632
THE MEMORIALISTIC CHARACTER OF DIMITRI BOLINTINEANU'S TRAVELS ..... 642
Luciana Chiric (Lupu) ..... 642
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați..... 642
ARGHEZIAN PSALMS / HYMNS OF IOAN ALEXANDRU..... 649
Maria Bocoi ..... 649
PhD Student, University of Pitești ..... 649
THE RELIGIOUS AND CULTURAL VALUES OF IOANA POSTELNICU ..... 660
Maria Ionela Negoescu-Șupeală..... 660
PhD Student, University of Bucharest ..... 660
THE TIME WE WERE GIVEN – A MEMOIR ..... 668
Maria Petricu..... 668
PhD Student, University of Bucharest ..... 668

THE JOURNALISTIC DISCOURSE OF GABRIELA ADAMEȘTEANU OR THE COLUMN AS DIVING IN THE POST-DECEMBERIST REALITY ..... 677
Mariana Mogoș ..... 677
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați ..... 677
WAYS OF DISTRIBUTING BOOKS THROUGH ANTIQUE SHOPS IN BUCHAREST (1939-1944) ..... 685
Marius-George Coșarcă ..... 685
PhD Student, University of Bucharest ..... 685
ASSUMPTION OF IDENTITY: CHILDHOOD UNDER COMMUNISM ..... 688
Mihaela Ioana Apostol (Fildan) ..... 688
PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 688
THE MEMORIALISTIC WRITINGS OF C.V. GHEORGHIU ..... 697
Mihaela Breban ..... 697
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare ..... 697
CRITICAL STUDIES ON THE JOURNAL “CONVORBIRI LITERARE” ..... 705
Nineta Milea (Bărbătescu) ..... 705
PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galați ..... 705
IMAGE AND IMAGINARY ..... 711
Nicoleta-Flavia Cionte (Dan) ..... 711
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare ..... 711
THE MAIN CHARACTERS' RESISTANCE TO PATRIARCHAL IDEOLOGY IN ATHOL FUGARD'S THE ROAD TO MECCA ..... 716
Octaviana Motoc ..... 716
PhD Student, ,,Alexandru Ioan Cuza” University of Iași ..... 716
THE LETTER AS A RESOURCE OF AUTHENTICITY ..... 721
Petronela Mureșan ..... 721
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare ..... 721
THE LAND OF LERUI LER - LYRICAL INTERFERENCES (NICHIFOR CRAINIC - VALERIU ANANIA) ..... 728
Diana Porumb (Popa) ..... 728
PhD Student, University of Pitești ..... 728
INTERCULTURAL INTERESTS WITHIN THE JUNIMEA SOCIETY ..... 735
Cristina Pretorian ..... 735
PhD Student, University of Craiova ..... 735

EUROPEAN MIGRATION AND STORIES OF INTERCULTURAL IDENTITY ..... 740
Carmen Raicu ..... 740
PhD Student, University of Craiova ..... 740
A BRIEF INTRODUCTION TO ROMANIAN SYMBOLISM ..... 746
Raluca Nicoară (Bledea) ..... 746
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca ..... 746
FORAY INTO THE WORK AND LIFE OF MACEDONSKI ..... 750
Ramona Nicoară (Bledea) ..... 750
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare ..... 750
MIRCEA ZACIU-ION POP, YEARS OF FRIENDSHIP ..... 755
Ramona Maria Trif ..... 755
PhD Student, ,,1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 755
EIN EINWAND: „DIE BÜROKRATIE". DIE ANSICHTEN DES LINKSHUMANISTEN ARNOLD ZWEIG ÜBER DIE DDR-KULTURPOLITIK ..... 763
Ștefania Surdu ..... 763
PhD Student, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 763
AMIN MAALOUF ET SA VISION DYSTOPIQUE SUR L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE ..... 771
Monica Diana Ropciuc ..... 771
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... 771
MEETING THE GODDESS: HEROIC JOURNEYS IN HARRY POTTER AND CRESCENT CITY ..... 776
Ingrid Radu ..... 776
PhD Student, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 776
EXPRESSIVE EXCURSUS IN ROMANIAN MESSIANIC LITERATURE ..... 782
Maria Alexandra Gligan ..... 782
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center ..... 782
"DEATH AND THEATER, AT AVIGNON, IN MATEI VIȘNIEC'S NOVEL «SHOE TYPE LOVES. UMBRELLA TYPE LOVES...»" ..... 788
Mihaela-Mariana Georgescu (Cazimirovici) ..... 788
PhD Student, University of Bucharest ..... 788
GEORGE BACOVIA AND CHARLES BAUDELAIRE - A REFLECTION ON MISANTHROPY ..... 794
Andrada Chișamera (Slăvuțanu) ..... 794
PhD Student, University of Craiova ..... 794

MANIFEST ANTROPÓFAGO – MAN, SOCIETY, LITERATURE, CULTURE. CURIOSITIES ABOUT ANOTHER (DISH) OF LITERATURE ..... 799
Denisa Duna ..... 799
PhD Student, University of Bucharest ..... 799
JOURNALISM – A CONSTANT IN ION LUCA CARAGIALE`S LIFE ..... 806
Diana Lora Pușcaș (Dinistrianu) ..... 806
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 806
THE SACRED IN CONTEMPORARY FEMININE POETRY ..... 815
Maria-Cosmina Uceanu-Petrache ..... 815
PhD Student, University of Pitești ..... 815
THE POETICS OF FAILURE IN ION CĂLUGĂRU'S PROSE ..... 822
Nadia-Luminița Șter ..... 822
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare ..... 822
ROTONDA PLOPILOR APRINȘI –THE PRAISE OF THE EPIGON VALERIU ANANIA FOR CONTEMPORARIES AND FORERUNNERS ..... 829
Alin Țig ..... 829
PhD Student, University of Oradea ..... 829
ACTANTS AND NARRATIVE FUNCTIONS IN THE NOVEL MOROMETES ..... 839
Elena Bornea (Benza) ..... 839
PhD Student, University of Pitești ..... 839
URMUZ, BETWEEN LIFE AND DEATH ..... 849
Angelica Valerica Ionce ..... 849
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center ..... 849
ROMANIAN LITERATURE IN THE COMMUNIST PRESS ..... 854
Mihaela Adina Rusu ..... 854
PhD Student, ,,Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 854
GHEORGHE GRIGURCU, THE INSURGENT POET ..... 862
Adriana-Mihaela Popescu ..... 862
PhD Student, ,,1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 862
GHEORGHE GRIGURCU- THE MEMOIRS WRITER ..... 874
Adriana-Mihaela Popescu ..... 874
PhD Student, ,,1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 874

IDENTITÉ(S) ET MÉMOIRE(S)) OU LA DIALOGIQUE DU SOI ET DE L'AUTRE DANS L'OEUVRE D'ASSIA DJEBAR ..... 881
Otilia-Maria Cojocaru ..... 881
,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 881
TRISTAN TZARA AND THE FASCINATION FOR BLACK POEMS ..... 890
Anca Lavinia Țăranu ..... 890
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... 890

# *500 YEARS SINCE NEACSU'S LETTER FROM CAMPULUNG AND THE PROBLEM OF PREVIOUS TEXTS IN ROMANIA*

**Nicolae Iuga**
**Prof. PhD., Associate Researcher Gr. I „Constantin Rădulescu Motru" Philosophy Institute, Romanian Academy**

*Abstract: The specialists agreed that the first Romanian text that we have preserved is the famous Letter of Neacşu from Câmpulung to Judes of Brasov from 1521, but also the same specialists do not exclude the fact that it was written in Romanian before this data, with special reference to the writings called „Maramures texts" or „rotacizantes texts", considered as the oldest texts in Romanian.*
*In this article, we offer the reader a brief historical incursion into the fascinating universe of these archaic texts in order to locate and date them with extra original arguments.*

*Keywords: Maramures texts, Peri Monastery, Maramures, Jan Hus, Coresi*

Atunci când este vorba despre începuturile scrisului în limba română, problemele sunt departe de a fi clarificate în toată întinderea lor. Există lucruri sigure amestecate cu altele nesigure, certitudini mixate cu presupuneri, fapte combinate cu fabulaţii, conjecturări edificate pe ipoteze foarte plauzibile cu alegaţii pur fanteziste. In genere se consideră că *Scrisoarea lui Neacşu* din Câmpulung, în fapt o veritabilă „Notă informativă" adresată lui Hans Beckner din Braşov, datând din 29 iunie 1521, este prima scriere în limba română care ni s-a păstrat, dar acest fapt nu poate exclude presupunerea că s-ar fi scris în limba română şi mai-nainte de acest an. Însăşi relativa maturitate a limbii din Scrisoarea lui Neacşu întăreşte această presupunere. Înlăturând cele câteva formule fixe din limba slavonă, „miezul limbii române ni se înfăţişează curat şi limpede"[1].

**Ipoteze şi argumente**

Se emite în mod curent afirmaţia că primele scrieri în limba română, datând de la începutul sec. al XV-lea, sunt aşa-numitele „texte rotacizante" sau „texte maramureşene" şi că acestea au fost scrise undeva într-o mănăstire din Maramureş, fără alte precizări.

Dar, în raport cu exigenţele ştiinţifice, susţinerea argumentată a afirmaţiei întâmpină o serie de reale dificultăţi, care nu pot fi ignorate. Anume: (a) Nu se păstrează nicăieri nicunul dintre originalele acestor texte, deci lipseşte cumva chiar obiectul cercetării. (b) Se păstrează doar un număr de patru texte, celebre de altfel, zise „texte rotacizante" (Codicele voroneţean, Psaltirea voroneţeană, Psaltirea Hurmuzaki şi Psaltirea scheiană), despre care se ştie cu certitudine doar că sunt copii făcute după manuscrise mai vechi şi se presupune că procesul de copiere pentru unele texte s-a efectuat la mănăstirile din Moldova, în speţă la Voroneţ, unde unele dintre aceste documente vechi au fost descoperite în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. (c) Aceste patru texte sunt copii, faptul este evident din cuprinsul lor, dar nu există nicăiri în texte referiri care să-l indice pe copist, manuscrisul după care s-a copiat, nici locul şi data unde s-a realizat copierea. (d) Nu există dovezi directe privind circulaţia / trecerea textelor rotacizante din Maramureş la Moldova. (e) De ce primele traduceri ale cărţilor bisericeşti în limba română se vor fi fost făcut în Maramureş în secolul al XV-lea, şi nu altundeva şi altcândva?

[1] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi,* Ed. a II-a, Universitatea din Bucureşti, 2004, p. 47.

Obiecţiile de mai sus sunt de fapt chestiuni de metodă ştiinţifică, de îndoială metodică de tip cartesian, proprie încercărilor de a fundamenta o ştiinţă cât mai riguroasă cu putinţă, dar care pot fi în parte depăşite prin analiza detaliată a subiectului. Faptul că nu se mai păstrează niciunul dintre originalele acestor texte, supranumite de către lingvişti nu doar „texte rotacizante" ci şi „texte maramureşene", nu înseamnă nicidecum că aceste originale nu ar fi existat. Copiile sunt numite, pe drept, „texte maramureşene" în virtutea faptului că acestea conservă o particularitate lingvistică de ordin fonetic, rotacismul, specific sub-dialectului / graiului maramureşean. Rotacismul era încă uzual, era viu în Maramureş, adică era performat natural de către generaţiile vârstnice şi neştiutoare de carte, respectiv ne-expuse la influenţele livreşti şi mediatice, până în urmă cu trei-patru decenii. Este de notorietate publică faptul că în Maramureş se zicea până recent: „cer sărin" în loc de cer senin, „nimărui" în loc de nimănui, „verin" în loc de venin, „gerunt'e" în loc de genunchi, „jurincă" în loc de junincă ş.a.m.d. Putem, aşadar, considera rotacismul ca pe un dat specific local şi localizabil cu precizie, ca pe o marcă specifică graiului şi scrisului vechi maramureşean, o marcă proprie textelor originale, după care pot fi recunoscute indubitabil şi copiile, indiferent unde s-ar fi realizat acestea, în întreg arealul limbii române. Apoi, mai sunt vizibile în textele rotacizante şi unele urme ale influenţei lingvistice maghiare (de exemplu: „gioc" în loc de joc, „gios" în loc de jos, „gioi" în loc de joi etc.), influenţe prezente şi explicabile în graiul maramureşean, dar care istoriceşte nu s-ar fi putut exercita în Moldova.

În acest punct al demersului nostru se impune firesc interogaţia: de ce în Maramureş şi nu altundeva? Şi de ce la început de secol XV şi nu altcândva?

Majoritatea savanţilor români din a doua jumătate a sec. al XIX-lea şi din sec. XX, dar şi cercetătorii de dată recentă sunt de acord cu două fapte principale, corelate între ele: (a) primele traduceri ale cărţilor de slujbă au fost realizate din slavona bisericească în limba română la o mănăstire din Maramureş; şi (b) efectuarea acestor traduceri trebuie pusă în legătură cu influenţa husită. Astfel, acad. Ioan Aurel Pop dar şi mulţi alţii susţin ideea influenţei husite[2], venite din Cehia în nord-vestul Transilvaniei, respectiv în Maramureş. După cum se ştie, reformatorul religios şi scriitorul de limbă cehă Jan Hus a fost condamnat pentru erezie şi ars pe rug la Constantz (în Elveţia) la anul 1415, eveniment care a stârnit o puternică nemulţumire în Cehia şi a declanşat războaiele numite husite (între 1419-1434), cu ecouri inclusiv în Transilvania[3]. Să amintim aici numai binecunoscuta Răscoală de la Bobâlna (1437), care a avut o clară cauzalitate religioasă, determinată de încercarea episcopului catolic al Transilvaniei de a colecta zeciuala restantă pe trei ani într-o singură tranşă, precum şi măsura luată de acelaşi episcop catolic de a percepe taxe bisericeşti inclusiv de la români, care nu erau catolici ci ortodocşi[4]. Confruntaţi cu aceste abuzuri dar şi sub influenţa ideilor reformiste ale lui Jan Hus şi a războiaelor husite, ţăranii unguri şi români din Transilvania s-au răsculat.

Una dintre ideile considerate „eretice" ale lui Jan Hus era aceea că Biblia şi cărţile de slujbă trebuie traduse în limba poporului, el însuşi scriind în ultimii ani ai vieţii sale exclusiv în limba cehă. Influenţa ideilor husite pare cauza cea mai plauzibilă, pentru a explica împrejurarea că o serie de cărţi de slujbă au fost traduse pentru prima oară în limba română în nord-vestul Transilvaniei, adică în Maramureş, în zona de maximă proximitate geografică româno-cehă, unde se ştie că se produceau schimburi comerciale şi influenţe cultural-religioase.

---

[2] Ioan Aurel Pop, *Voivodatul Transilvanei,* în *Istoria României. Transilvania,* Vol. I, Ed. G. Barițiu, Cluj-Napoca, 1997, p. 494.

[3] Nicolae Iuga, *Elemente de civilizaţie medievală românească în bazinul Tisei superioare,* în rev. „Studii de Ştiinţă şi Cultură", Arad, nr. 3 (14)/2008, p. 17.

[4] Constantin C. Giurescu, *Istoria României în date,* Bucureşti, E.S., 1971, p. 92.

Manuscrisele supranumite „texte maramureşene” sau „texte rotacizante”, copii după originalele pierdute provenind din Maramureş, intitulate după locul în care au fost descoperite sau după numele donatorilor[5], sunt următoarele:

(a) **Codicele voroneţean,** descoperit de către prof. I. Creţu în 1871 în Mănăstirea Voroneţ şi publicat la 1885 de G. Sbierea; manuscrisul este incomplet şi conţine o parte din Faptele Apostolilor, începând de la cap. 18 până la final, precum şi Epistola Sf. Ap. Iacob şi cele două Epistole ale Sf. Ap. Petru;

(b) **Psaltirea Scheiană,** după numele donatorului Sturza Scheianul; cuprinde psalmii lui David, plus o serie de cântări şi rugăciuni, dintre care unele se regăsesc în Vechiul Testament, iar altele sunt adausuri de rugăciuni uzuale realizate de către autori necunoscuţi;

(c) **Psaltirea Voroneţeană,** descoperită de către Simion Florea Marian în 1882 în podul Mănăstirii Voroneţ; manuscris incomplet, care cuprinde textul slavon al Psaltirii, alături de traducerea în limba română;

(d) **Psaltirea Hurmuzaki,** după numele donatorului, istoricul bucovinean Eudoxiu Hurmuzaki; reprezintă un alt text al Psaltirii, diferit de Psaltirea Scheiană şi cea Voroneţeană, despre care specialiştii susţin că ar fi fost tradus tot în Maramureş, la aceeaşi mănăstire ca şi celelalte.

Toate aceste texte, copiile nu originalul, judecând după data fabricării hârtiei pe care au fost copiate, sunt datate de către savanţi ca fiind realizate în prima jumătate a sec. al XVI-lea.

Potrivit savantului Nicolae Iorga, originalele acestor cărţi de slujbă, Apostolul şi Psaltirea, au fost traduse la Mănăstirea Peri din Maramureş între anii 1434-1437[6], deci cu aproximativ un secol mai-nainte de copierea lor în mănăstiri din Moldova. Mai precis, Nicolae Iorga susţine că la Mănăstirea Peri din Maramureş au fost traduse între anii 1434-1437 două cărţi de slujbă: un „Apostol” (cartea Faptele Apostolilor din Noul Testament, intitulată în originalul maramureşean „Lucrul apostolesc”, precum şi o serie de Epistole ale apostolilor) şi o Psaltire. Acestea ar fi stat apoi la baza copiilor numite „texte maramureşene”, realizate în mănăstiri din Moldova. Istoricul Nicolae Iorga nu face referire directă la izvoarele pe care se bazează atunci când menţionează cărţile traduse la Peri şi datarea acestor traduceri, dar pe de altă parte nu au fost produse niciodată până în prezent nici un fel de dovezi contrarii, care să infirme susţinerile acestui savant. Dimpotrivă, cercetătorii care s-au ocupat de temă[7] acceptă unanim şi în mod tacit trei aserţiuni cu valoare ştiinţifică: (a) localizarea proto-textelor maramureşene la Mănăstirea Peri din Maramureş, (b) datarea lor, cu oarecari variaţiuni privind anii, în prima jumătate a sec. al XV-lea şi (c) realizarea traducerilor sub influenţă husită.

Influenţa husită în Transilvania şi Maramureş este sigură, păstrându-se o serie de documente în acest sens. În cursul războaielor husite, adepţii lui Jan Hus făceau dovada unor idei privitoare la o reformă amplă şi complexă a Biserici Catolice cu un secol mai-nainte de Luter, ridicau o serie de revendicări atât de ordin dogmatic, cât şi de ordin secular. De exemplu, husiţii solicitau ca, spre deosebire de practica răspândită în Biserica Catolică a cuminecării numai cu azimă, împărtăşania să fie săvârşită sub ambele forme, atât cu azimă cât şi cu vin, un element de ordin liturgic care azi s-ar putea să nu mai aibă o relevanţă soteriologică deosebită, în tot cazul să nu mai constituie o problemă de ordin sociologic, un motiv de război de exemplu, dar husiţii mai criticau totodată vehement corupţia în rândurile clerului, practica indulgenţelor, pompa episcopală şi veşmintele somptuoase, precum şi avuţiile imese adunate de Biserică, o problemă actuală în toate timpurile. În fine, husiţii mai

[5] www.crestinortodox.ro/primele-traduceri-romanesti-ale-cartilor-de-slujba

[6] Nicolae Iorga, *Sate şi preoţi din Ardeal,* Ed. Saeculum, Bucureşti, 2007, p. 64.

[7] Ion M. Bota, *Maramureşul – leagănul primelor scrieri în limba română,* în vol. *Maramureş,* Ed. Risoprint, Cluj-Napoca, 1996, p. 38-46.

cereau categoric „naţionalizarea" serviciului divin, adică oficierea slujbelor bisericeşti pe limba poporului. Or, pentru asta era necesară mai întâi traducerea cărţilor de slujbă pe limba poporului.

Din Cehia şi Slovacia de azi husitismul a pătruns în zona de contiguitate geografică cu Maramureşului. Un document din epocă semnalează faptul îngrijorător că în Zips (regiune din nord-estul Slovaciei de azi şi din vecinătatea Maramureşului medieval) se practică cuminecătura după reforma husită, sub ambele forme, cu azimă şi cu vin. Alt document, datat la 6 ianuarie 1456, este o scrisoare a celebrului teolog iezuit Ioan de Capistrano, comandant în oastea lui Iancu de Hunedoara, prin care se cere nobilior ardeleni „să pustiască bisericilor valahilor schismatici, ale sârbilor şi ale husiţilor eretici"[8]. Se pot ridica, în mod firesc, şi unele întrebări conexe, precum: ce se înţelege în document prin „valahi schismatici"? Este vorba doar de români „schismatici" în sensul că erau de confesiune ortodoxă, bizantină, sau de români care erau deja adepţii unor idei husite? De ce valahii sunt puşi laolaltă cu ereticii husiţi? Cine sunt aici „sârbii"? Sunt sârbi de neam sau sunt români ortodocşi aflaţi sub ascultarea canonică a vreunui episcop sârb şi, prin urmare, numiţi prin extensie „sârbi", aşa cum s-a mai întâmplat în unele zone din Ardeal şi Maramureş spre sfârşitul sec. al XVIII-lea? Şi cine sunt „husiţii eretici", de ce neam? Vor fi existat şi români printre ei? etc., etc. Indiferent de răspunsurile particulare care se pot imagina la aceste întrebări şi la altele, un lucru esenţial este clar, că „erezia" husită a fost pătruns în Ardeal şi în Maramureş şi că o componentă importantă a acesteia, cu un veac mai-nainte de Luther şi Calvin, era exigenţa ca Sfintele Scripturi să fie traduse pe limba poporului.

**Un argument suplimentar**

Despre începuturile scrisului în limba română s-a scris, după cum era şi firesc, mai mult din punct de vedere filologic şi istoric. S-a studiat amănunţit textul ca fapt filologic în sine, s-au făcut observaţii judicioase asupra unor aspecte care ţin de evoluţia limbii, s-au făcut conexiuni cu fapte istorice şi s-au realizat deducţii, au fost urmate criterii de plauzibilitate şi au fost criticate opiniile adverse cu argumente logice aparent imbatabile, fără legătură cu fapte non-lingvistice colaterale. S-au făcut multe în domeniu, dar s-a neglijat în schimb instituţia în care au fost realizate aceste traduceri, mănăstirea în care s-a muncit pe text de către călugări şi cărturari anonimi. Adică Mănăstirea Ortodoxă Română de la Perii Maramureşului. Intrebarea care se impune aici este: avea oare acea mănăstire din Maramureş, Mănăstirea Peri, călugări învăţaţi şi cărturari poligloţi, în stare să realizeze traduceri pe la început de secol XV? În definitiv, ce fel de mănăstire exista atunci la Peri în Maramureş?

În satul Peri din Maramureş (în dreapta Tisei, azi în Ucraina, la vreo 15 km în aval de Sighet) exista încă din sec. al XIV-lea o Mănăstire Ortodoxă Română, cu hramul păzitorului de spaţiu sacru Sfântul Arhanghel Mihail, mănăstire ctitorită de către însuşi Dragoş Voievod, descălecătorul de mai târziu al Ţării Moldovei, împreună cu fratele său Drag. Acest fapt istoric ca atare nu a fost pus de către nimeni la îndoială şi nici nu ar fi putut fi pus, pentru că este amplu documentat în Diplomele Maramureşene[9].

După ce urmaşii lui Dragoş Vodă au fost alungaţi de la domnia Moldovei de către Bogdan I, la anul 1359, doi nepoţi ai deja răposatului voievod Dragoş, Balc şi Drag, s-au întors în Maramureş şi au refăcut vechea ctitorie Drăgoşeştilor de la Peri, înzestrându-o cu trei sate şi alte proprietăţi[10]. Apoi, în primăvara anului 1391, voievodul Drag porneşte într-o lungă şi nelipsită de primejdii călătorie până la Constantinopol, cu scopul de a obţine, de la însuşi patriarhul ecumenic, pentru Mănăstirea Peri statutul de stavropighie a Patriarhiei Ecumenice şi de Episcopie Ortodoxă pentru românii de aici, din Maramureş şi din nord-

[8] Nicolae Cartojan, *Istoria literaturii române vechi,* Ed. a II-a, Univ. Bucureşti, 2004, p. 49.
[9] Ioan Mihalyi de Apşa, *Diplome Maramureşene,* Sziget, 1900, p. 109.
[10] Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române,* vol. I, Ed. BOR, 1980, p. 274.

vestul Transilvaniei. De ce? Explicaţia este în fapt simplă. Centrul episcopal ortodox pentru românii din nordul actualei Românii şi slavii din proximitate se afla pe atunci în Cetatea Haliciului. În anul 1387, Cetatea Haliciului este anexată de către Polonia, iar regele Cazimir al Poloniei a cerut Patriarhului ecumenic Filotei să ridice Haliciul la rang de mitropolie[11], dar numai pentru credincioşii ortodocşi din regatul său. În acest context, românii ortodocşi din Maramureş şi de la Moldova rămâneau fără o autoritate proprie de rang episcopal, iar pe de altă parte românii maramureşeni nu voiau ca, în probleme de ordin bisericesc, să fie puşi sub ascultarea vreunui episcop catolic din Ungaria[12]. Atunci au fost începute demersuri de către domnitorul Moldovei Petru I Muşat, de înfiinţare a unei mitropolii ortodoxe proprii pentru Moldova, demersuri finalizate abia în anul 1401. Şi tot atunci voievozii maramureşeni au iniţiat demersuri, tot la Patriarhia Ecumenică de la Constantinopol, pentru crearea unei instituţii proprii de rang episcopal. Miza era deosebită. Trecerea Haliciului la Polonia a însemnat un vid de putere, nu în sens militar ci în sens ecclesiastic, de putere simbolică, precum şi o problemă cu o dimensiune economică, anume dreptul de a colecta dări bisericeşti, iar acest vid trebuia grabnic compensat, prin instituirea unor noi centre de putere simbolică şi de organizare bisericească pentru românii din Maramureş şi Moldova.

Aşadar, în vara anului 1391, voievodul maramureşean Drag se află la Patriarhia Ecumenică unde, pe data de 13 august, primeşte din „cinstita mână" a Patriarhului Antonie al IV-lea al Constantinopolei, „al Romei celei noi şi a întregii lumi" Gramata de ridicare a Mănăstirii de la Peri din Maramureş la rangul de Stavropighie patriarhală, un fapt cu consecinţe istorice încă insuficient studiate şi evaluate. Textul Gramatei, în versiune latină, a fost publicat integral în Diplomele Maramureşene de către Ioan Mihalyi de Apşa[13].

După ample formule introductiv-protocolare şi diplomatice de tip bizantin, în care Patriarhul Constantinopolului îi numeşte pe voievozii maramureşeni Balc şi Drag „fraţi de prea bun neam, în chip fericit născuţi şi în Dumnezeu cinstiţi ai Smereniei Noastre" etc., Gramata instituie, în esenţă, următoarele: (a) Mănăstirea Peri trece în proprietatea Patriarhiei de la Constantinopol prin donaţie („...ecclesiam videlicet in nomine Sancti Michaelis fundatam donarunt ac obtulerunt ita"); (b) Sus-zisa Mănăstire, de acuma şi în urmarea timpurilor, se va bucura de supravegherea şi protecţia Patriarhiei ecumenice, iar preoţii de aici, în semn de obedienţă simbolică, vor pomeni numele patriarhului ecumenic la toate slujbele dumnezeieşti („... cum magnum honore in nostram protectione suscepimus [...] et quod in omnibus divini officiis pro suo patriarcha faciet commemorationem"); (c) Se delimitează teritoriul de sub autoritatea Stavropighiei patriarhale maramureşene, în afară de Maramureş, după cum urmează: Sălajul, Medieşul (adică Satu Mare), Ugocea şi Bârjaba (din Ucraina de azi), Ciceul (Valea Someşului din zona oraşului Dej de astăzi), Unguraşul şi Almaşul (adică Bihorul), o întindere considerabilă, chiar şi pentru o mitropolie din epoca modernă, care poate fi străbătută cu alte mijloace de transport şi comunicaţiile sunt altele ; (d) Egumenul Pahomie, care este şi abatele Mănăstirii, are autoritate deplină asupra veniturilor Mănăstirii şi asupra ţinuturilor arondate („Pachomius prior et abbas plenariam autoritatem habent super omnes proventus dicti monasterii ac pertinentiarum"); (e) Egumenul trebuie să supravegheze preoţii şi poporul, dar aici va trebui să funcţioneze şi un anume fel de şcoală teologică, deoarece egumenul are şi obligaţia de a-i învăţa pe toţi, preoţi şi popor cele folositoare şi mântuitoare pentru suflet („ut eos ad bona opera indicet et erudiat animae"); (f) Egumenul mai are autoritatea să judece şi să cerceteze judecăţile făcute de către preoţi, din toate ţinuturile amintite supuse Scaunului său bisericesc, ca un fel de instanţă de apel („judicare omnes causas ad sede ecclesiasticam spectantes in dicto monasterio et pertinentiis

[11] Ibidem, p. 250

[12] Florian Dudaş, *Codicele prologar slavon scris la Mănăstirea Peri,* în rev. „Crisia", Ed. Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, nr. 40/2010, p. 210.

[13] Ioan Mihalyi de Apşa, op. cit., pp 109-111.

eiusdem"); (g) Iară dacă se va întâmpla ca egumenul Pahomie să moară, „căci toţi suntem muritori" („ut omnes mortales sumus"), atunci toţi fraţii călugări, cu ctitorii Balc şi Drag şi cu toţi oamenii, mici şi mari, din ţinuturile supuse Stavropighiei se vor aduna şi vor alege într-o adunare deschisă un nou egumen, sub autoritatea şi cu binecuvântarea Patriarhiei („omnes fratres spirituales tunc et Balicza ac Drag cum omnibus hoiminibus parvis et magnis in dictis pertinetiis residentibus ac congregatis aperte ut ita congregati priori eligat nostra authoritate et benedictione"), o prevedere imperativă şi un precedent canonic, care anticipează cu multe secole Statutul bisericesc conceput de Sf. Andrei Şaguna Mitropolitul Ardealului, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, care leagă strâns Biserica Ortodoxă de popor, dând poporului posibilitatea de a se pronunţa, prin delegaţi, cu privire la alegerile de ierarh.

Stavropighia Patriarhiei Ecumenice cu rang de Episcopie Ortodoxă de la Perii Maramureşului a avut o soartă vitregă. La 1397, ducele Theodor Koriatovici, înfrânt fiind de lituanieni în bătălia de la Bratzlaw, se refugiază împreună cu ce a mai fost rămas din armata sa şi cu o numeroasă comunitate ruteană în Ungaria. Aici primeşte de la regele maghiar, care îi era nepot de soră, un domeniu pe care ridică Cetatea Munkàcsului. La începutul secolului următor, la Munkàcs ia fiinţă o Episcopie Ortodoxă Ruteană. De aici va începe un lung şir de vexaţiuni şi abuzuri, de rivalităţi şi lupte sângeroase împotriva Stavropighiei de la Peri. Miza era dreptul de colectare a dărilor bisericeşti de pe o întindere considerabilă. Constantinopolul cade sub stăpânire otomană, la 1453 şi, deci, nu mai poate oferi protecţie stavropigiilor proprii. Mănăstirea Peri este atacată în mod repetat de militarii trimişi de episcopul de la Munkàcs, este jefuită şi incendiată, pierzându-se astfel multe documente, cărţi de slujbă şi manuscrise extrem de preţioase. După aproximativ o sută de ani, cele două instituţii bisericeşti ajung la judecata regelui maghiar Ladiszlau II, în problema dreptului de colectare a dărilor bisericeşti, iar sentinţa regală a fost dată în favoarea Episcopiei de la Munkàcs[14]. După aceasta, Mănăstirea Peri a scăzut ca importanţă, iar pe la 1860 principele de atunci al Transilvaniei Mihai Apafi, de confesiune calvină, un anti-ortodox şi anti-catolic manifest, care avea un castel de vânătoare în Maramureş la Coştiui, a jefuit Mănăstirea Peri de toate averile sale şi a desfiinţat-o[15].

La judecata regelui maghiar, reprezentanţii Mănăstirii Peri se prezintă cu o traducere în latină a Gramatei patriarhale, scrisă în original în greaca veche, deoarece latina era limbă de Cancelarie în Regatul Maghiar, iar greaca nu. Aşa se explică faptul că în Diplomele Maramureşene s-a păstrat versiunea latină a Gramatei. Multă vreme s-a crezut că Gramata originală s-a pierdut, distrusă fiind în incendiile repetate care au afectat Mănăstirea Peri. Dar – surpriză! – Gramata originală a fost ascunsă, spre a fi ferită de distrugere, în... Moldova, probabil în vreo mănăstire de aici! Originalul grecesc a ajuns, de la nu se ştie de la care mănăstire din Moldova, la omul politic şi cărturarul Mihai Kogălniceanu, care l-a şi publicat în a sa „Arhiva Românească" în anul 1841. Ioan Mihalyi de Apşa a confruntat, printr-un intermediul unui profesor de greacă veche de la Universitatea din Budapesta, textul grecesc publicat de către Kogălniceanu cu cel latin publicat de el şi a ajuns la concluzia că traducerea latină efectuată la Peri reproduce fidel originalul grecesc[16].

Când a fost dusă spre păstrare Gramata originală grecească la mănăstirea respectivă din Moldova? Au fost duse tot atunci şi cărţi de slujbă traduse în româneşte la Mănăstirea Peri din Maramureş? Probabil, chiar foarte probabil. Un lucru este însă sigur: legăturile între Mănăstirea Ortodoxă Română de la Peri din Maramureş şi mănăstirile din ortodoxe române din Moldova au existat, fără îndoială, pe tot parcursul veacului al XV-lea.

[14] Ibidem, p. 111.
[15] Nicolae Iuga, *Maramureşul şi Rusia Subcarpatică, de la Episcopia de Hajdudorog la Tratatul de la Trianon,* Editura Limes, 2019, pp. 37-38.
[16] Ioan Mihalyi de Apşa, op. cit., ibidem.

**În concluzie**

Atunci când se fac consideraţii generale asupra primelor scrieri în limba română, scrieri numite şi „texte maramureşene”, în baza a felurite conjecturări şi criterii de paluzibilitate, fără a se spune sau chiar fără a se şti nimic despre mănăstirea din Maramureş în care au fost efectuate aceste prime traduceri ale cărţilor bisericeşti în limba română, ar fi deosebit de util, ca argumentaţie de ordin istoric şi criteriu de plauzibilitate, să se realizeze şi un scurt excurs despre Mănăstirea de la Peri. Cercetătorii ar putea descoperi faptul că această mănăstire a avut (în limbajul de azi) o „capacitate instituţională” uimitoare. Că aceasta a fost o adevărată instituţie culturală de tip european. Că aceasta a fost Stavropighie a Patriarhiei Ecumenice încă de la sfârşitul sec. al XIV-lea, că aici a funcţionat într-un sens mai extins al termenului, o şcoală teologică, că aici au existat cărturari care au avut capacitatea de a traduce din greaca veche în latină. Şi că aici au fost receptate ideile religios-reformiste ale lui Jan Hus, ceea ce a condus la realizarea primelor traduceri în limba română, în deceniu al patrulea al sec. al XV-lea şi la punerea bazelor limbii naţionale. Cunoaşterea unor lucruri despre Mănăstirea Peri din Maramureş, despre capacitatea sa instituţională, se poate constitui într-un puternic argument inedit, în sprijinul ideii că primele traduceri ale cărţilor bisericeşti în limba română s-au realizat aici, în această mănăstire.

**BIBLIOGRAPHY**


Bota, Ion M., *Maramureşul – leagănul primelor scrieri în limba română,* în vol. *Maramureş,* Ed. Risoprint, Cluj-Napoca, 1996.

Cartojan, N., *Istoria literaturii române vechi,* Ed. a II-a, Univ. Bucureşti, 2004.

Dudaş, Florian, *Codicele prologar slavon scris la Mănăstirea Peri,* în rev. „Crisia”, Ed. Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, nr. 40/2010.

Giurescu, Constantin C., *Istoria României în date,* Bucureşti, E.S., 1971.

Iorga, Nicolae, *Sate şi preoţi din Ardeal,* Ed. Saeculum, Bucureşti, 2007.

Iuga, Nicolae, *Elemente de civilizaţie medievală românească în bazinul Tisei superioare,* în rev. „Studii de Ştiinţă şi Cultură”, Arad, nr. 3 (14)/2008.

Iuga, Nicolae, *Maramureşul şi Rusia Subcarpatică,* Ed. Limes, 2019.

Mihalyi de Apşa, I., *Diplome Maramureşene,* Sziget, 1900.

Păcurariu, Mircea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române,* vol. I, Ed. BOR, 1980.

Pop, Ioan Aurel, *Voivodatul Transilvanei*, în *Istoria României. Transilvania,* Vol. I, Ed. G. Bariţiu, Cluj-Napoca, 1997.

## *THE PAST AS A FORM OF LIFE*

**Iulian Boldea**
**Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: Andreea Răsuceanu asserted herself in today's prose through the novels An Unknown Life Form and The Wind, the Spirit, the Breath, novels in which space and time assume hidden affective tones, mysterious meanings, difficult to understand, in a mixture of sensations, feelings and ideas. There is a fragile balance in these books between interiority and exteriority, the narrative structures built with aplomb and force of suggestion keeping the appearance of palimpsests in which the commotion of things and the delicate emotion intertwine.*

*Keywords: novel, life, space, interiority, past*

**Formele absenţei**

Andreea Răsuceanu este autoarea a trei cărţi de critică literară consacrate geografiei literare a Bucureştiului (*Cele două Mântulese*, *Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară* şi *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*). În domeniul prozei, romanul de debut reuneşte fragmente epice articulate din perspectiva timpului, a memoriei şi a absenţei, reprezentându-se destinul a trei femei, cu identitate volatilă. Se pot distinge trei paliere narative în romanul *O formă de viață necunoscută*, de Andreea Răsuceanu (2018), paliere ce corespund destinelor, avatarurilor, metamorfozelor existenţiale ale celor trei femei din epoci istorice diferite (Stanca, Elena, Ioana), dar care trăiesc în acelaşi spaţiu (strada Mântuleasa). Din raporturile conştiinţelor cu istoria şi cu trecutul se alcătuiesc fragmente de istorie şi de viaţă, trăiri şi emoţii volatile, într-o construcţie narativă complexă, în care personajele se confruntă cu limitele proprii, cu limitele lumii şi cu experienţa dramatică a dispariţiei. Gabriela Adameşteanu consideră că autoarea „juxtapune poveștile a trei femei care n-au cum să se întâlnească, trăind în epoci diferite, dar care au în comun simțul trecerii și dorința de a opri curgerea necontenită a timpului, construind ceva – o biserică, o casă, o familie. A ales momente de criză – a țării cufundată în război (unul este chiar cel serbat de Centenar), a cuplului încercat de boală, a existenței ajunse la final, a despărțirii prin moarte. Prozatoare a prezentului, în aceeași măsură ca și evocatoare a trecutului, Andreea Răsuceanu știe să dea viață personajelor și lasă să se vadă, sub narațiunea plină de culoare, desenul subtil al destinelor, meditația profundă despre generații, viață și moarte. O carte frumoasă, în care plăcerea de a trăi e permanent însoțită de o discretă melancolie”.

Romanul *O formă de viaţă necunoscută* este alcătuit din goluri şi plinuri ale naraţiunii, din cuvinte şi tăceri elocvente, din absenţe şi prezenţe, dar şi din experienţe şi aşteptări care conturează irizările tensionate ale naraţiunii, dramatismul situaţiilor şi dinamica strategiilor epice. Naraţiunea circumscrie trei paliere temporale distincte, care comunică subliminal între ele. Primul palier este o imersiune în trecut, în secolul al XVIII-lea, în Bucureştiul cuprins de ciumă, protagonistă fiind Stanca Mântuleasa. Se stabileşte aici un joc al prezenţei/ absenţei sau o dinamică a absenţei prezente, a lui Mantu, negustor care ar fi dispărut într-o călătorie spre Istanbul („Credea și că omul trebuie să lase un semn pe lume, ca să-l ierte Dumnezeu de păcate, dar acum, când Mantu nu era nici viu, nici mort, acum cu atât mai mult voia să ridice lăcașul, ca sufletul lui să-și găsească undeva odihna. În lunile ce au urmat, pe măsură ce scheletul din lemn se ridica și vedea cum pereții albi se înalță tot mai tare, el devenea biserica și biserica – el. Parcă îl zidea din nou sub o altă înfățișare, în pereții ei. Pentru ea oricum era viu, viu ca aievea, viu în așteptarea ei cum fusese și în viață, și

biserica era Mantu"). Al doilea palier epic al romanului se concentrează asupra unei alte absenţe, resuscitate de resursele memoriei afective, cea a soţului Elenei, Petru, prozatoarea fixând cu forţă de sugestie modul în care conduita soţului se insinuează în comportamentul lui Mircea Deleanu („În câteva seri i s-a părut că recunoaşte în unele gesturi ale doctorului mişcările lui Petru, felul lui de a atinge obiectele, de a schimba poziţia unui lucru care strica ordinea pe biroul lui, modul cum îşi ştergea lentilele ochelarilor (…) ca şi cum, treptat, Petru trecea şi el, pe nesimţite, în corpul celuilalt, mai tânăr, mai puternic, sau doar îl vizita uneori, ca ea să ştie că nimic nu era definitiv pierdut"). Cel de al treilea palier temporal se concentrează asupra destinului Ioanei, care se stabileşte în Bucureşti între cele două războaie mondiale. Romanul se revelează astfel din perspectiva unor antinomii existenţiale de o pregnantă forţă semantică şi emoţională (ciuma/ frenezia trăirii, febra construcţiilor în Bucureştiul distrus, boala şi viaţa), antinomii care pot fi înfăţişate simbolic ca vase comunicante ale naraţiunii („Cu cât se întindea mai departe moartea neagră, cu atât pofta de viaţă creştea în bucureşteni"). Pe de altă parte, romanul se face şi se reface pe sine din perspectiva glisării interesului de la viaţa vizibilă, la forţele nevăzute care bântuie lumea, configurându-se, astfel, un echilibru între asumarea cotidianului şi irizările mitului, între reprezentările spaţiului concret şi revelaţiile imaginarului, dar şi între lumină şi întuneric („Pe pervaz alunecă lent, ca o umbră, Miriam, şi-n ochi îi văd fascinaţia hăului care se deschide sub ea"). Cartea Andreei Răsuceanu expune cu forţă de sugestie nuclee semantice care relevă forţa principiilor generatoare, e o carte a conjuncţiei contrariilor, revelatoare pentru condiţia fiinţei umane în care coincidentia oppositorum este o dominantă integratoare, esenţială. În acest mod, există o serie de paralelisme spaţiale şi temporale ce însoţesc traiectoriile personajelor, există simetrii, meandre epice, eterogenităţi, chiar dacă ritmica subiectului amplifică ideea unei creşteri organice a tabloului epic.

Romanul se remarcă mai ales prin emergenţa unor spaţii cu aspect simbolic (Bucureştiul, strada Mântuleasa etc.), relevând în acelaşi timp preferinţa prozatoarei pentru aroma evocatoare a unei epoci, pentru siluete şi profiluri din trecut, redându-se sugestia unui elan existenţial ciclic, în care identitatea şi alteritatea se reunesc cu naturaleţe („vieţile altora impregnate în pereţi" sau „toate mai fuseseră şi sub alt chip"). Spaţiile au multiple irizări ale acvaticului, dinamica lor fiind definită de repere senzitive diverse (căldură, automatisme perceptive, imobilitate, somnolenţă): „Când căldura devenea insuportabilă, în timpul amiezii, Ioana trăgea jaluzelele de pânză tare, bleu, şi aerul închis acolo, între pereţii ei zugrăviţi într-un calciu bleu-ciel, bătut cu mică, devenea aproape solid. Ne mişcăm prin atmosfera acvatică noi înşine altfel, ca nişte peşti mari, cu mişcări adormite, lovindu-ne uneori de mobilele grele, privindu-ne cu ochi imobili. Aerul era greu de respirat, umed şi ceţos ca într-o seră, saturat de mirosul tare al florilor. Când redeschidea ferestrele /…/, eram un singur eu, un singur animal marin, trei corpuri, o singură conştiinţă". Dincolo de reprezentările simbolice ale acvaticului, cu reflexe sinestezice, romanul reprezintă ambiguităţile umanului, convergenţele subtile dintre corporalitate şi psihic, prin meandrele motivului călătoriei, cu scene redundante, dar şi cu secvenţe epice intense, prin care se impune un echilibru între povestire şi reprezentare descriptivă, romanul sporindu-şi astfel vitalitatea şi credibilitatea estetică şi ontică.

Rezumând relieful intimităţii, dar şi reflexele geografiei simbolice fascinante a Bucureştiului romanul circumscrie cu tact şi vervă destinele celor trei personaje, Stanca, Elena şi Ioana. Pe de altă parte, ritmica temporalităţii este dominată de absenţe şi prezenţe, ce resuscită temeri şi nostalgii, din care se alcătuieşte un portret interior, o secvenţă de viaţă, sau un profil halucinant: „Totuşi, deşi trăia în absenţa lui ca într-un spaţiu nou, necunoscut până acum, era mai conştientă ca oricând de ritmul fiecărei zile. Dar acum nu mai conta timpul cunoscut, aşa cum îl arăta ceasornicul lui Brâncoveanu după care se învârtea întreaga lume bucureşteană, ci un altul, care nu mai era nici al ei, personal, nici al lui, ancorat la întâmplările oraşului, ca altădată. Acest fel de timp Stanca nu-l mai trăise niciodată, şi toată

lumea din jur îşi schimba înfăţişarea după el". Romanul Andreei Răsuceanu redă vibraţia întâlnirii dintre trecut şi prezent, conturând un fragment de frescă epică în care transcrierea unor emoţii volatile expune o parabolă a absenţei ca urmă a unei prezenţe („Nu știu cum se poate vorbi despre absență. Cum se pune într-o formă concretă, în cuvinte, inexistența. Neantul. Absență, absențe s. f. 1. Lipsă a unei ființe sau a unui obiect din locul unde ar fi trebuit să se afle. 2. Pierdere bruscă și de scurtă durată a cunoștinței, întâlnită în epilepsie. 3. Fig. Neatenție, indiferență a cuiva. – Din fr. absence, lat. absentia. Da, asta e. Lipsă a unei ființe din locul unde ar fi trebuit să se afle. Dar cine știe unde e asta. Locul unde ar fi trebuit să se afle Ioana. Cum definești absența unui lucru dacă nu ai certitudinea că trebuia să se afle într-un anume loc. Nu mai știam unde ar fi trebuit să fie Ioana").

Construcţie armonioasă, cu trei fire epice îmbinate cu naturaleţe sub egida unei construcţii narative dinamice, integratoare, romanul *O formă de viață necunoscută* ni se prezintă şi ca un roman de atmosferă, un roman în care scene, întâmplări sau actanţi relevă dinamica unei experienţe afective sau mentale, vibraţia unui sentiment, turnura nostalgică a unor cuvinte, ambianţa unei arhitecturi, halucinante şi reale în acelaşi timp: „Avea câteva case preferate, pe care le căuta uneori, curioasă de câte ori intervenea o schimbare în înfățișarea lor, le vizita ca pe niște rude îndepărtate, cercetând amănunțit aranjamentele din grădini, nuanțele și calitatea perdelelor care fluturau la ferestre, uneori marca automobilului care aştepta în fața casei. Oare aici se năştea liniştea, pe strada asta mică ce unea două bulevarde, liniştea care pe urmă se împrăştia în tot oraşul, lingându-i bordurile şi învelindu-i trotuarele într-o plapumă moale. O stradă mică, de trecere, pe unde să traversezi oraşul mai repede, spre locurile care contează cu adevărat, marile bulevarde, acolo unde-i viața".

Descrierile, minuţioase, atente la detaliile relevante, surprind aspecte deconcertante ale lumii, în care bucăţi de obiecte, frânturi de imagini închipuie „o formă de viaţă necunoscută": „Pe banca aia veche de lemn se prinsese un fel de lichen, de pistrui buretoşi care se întindeau ca o eczemă pe suprafața ei. Probabil de la combinația de apă, săpun și stat la soare, în ploaie, în praf, atâția ani, atâtea generații. O formă de viață necunoscută, pe banca făcută de Radu demult, din câteva bucăți de lemn care arătau ca niște coji de nucă plate, zgrunțuroasă și netedă în același timp, cu infinite circumvoluțiuni ca ale unui creier". Scenele statice sau, dimpotrivă, dinamice, infiltrările fanteziei şi glisările onirice reconfigurează arhitectura halucinantă a unui Bucureşti tulburător, ceţos, necunoscut, în care livrescul şi trecutul conferă lucrurilor un timbru fascinant al decadenţei, maladivului şi rafinamentului: „O pâclă căzuse grea peste București, sufocând turlele bisericilor care deveniseră lucioase ca acoperite cu solzi de pește. Rotocoale de ceață tot treceau peste oraș, din zori de zi, în graba lor de a ajunge la marginea lumii, de unde se prăbușeau în gol. Pe drum nu trecea nimeni, părea că și lătratul înfundat al câinilor sau cântecul păsărilor din pomii livezilor era purtat de graba cenușie. Sub clopotul de ceață tăceau toate, ca și cum timpul nu cursese niciodată pe ulițele Bucureștilor, și doar încremenirea domnise aici, cuprinzând în brațele ei liniștitoare oameni, case, animale". Romanul *O formă de viață necunoscută* e o carte despre melancolie, despre decadenţa străzilor, oamenilor şi făptuirilor unui Bucureşti pitoresc şi halucinant, în care prozatoarea transcrie periplul existenţial al unor personaje surpate de timp, măcinate de boală şi de propriile obsesii, într-un orizont existenţial al destrămărilor şi reîntemeierilor succesive.

**Seducţia trecutului**

În cărţile publicate de Andreea Răsuceanu spaţiul şi timpul rezonează în tonalităţi afective tainice, reliefându-se înţelesuri ascunse, într-un amalgam de trăiri, de senzaţii şi de idei. Există, în aceste cărţi, un echilibru fragil între interioritate şi exterioritate, căci

structurile narative sugerează o alcătuire de palimpsest, în care freamătul lucrurilor şi emoţia fragilă se întâlnesc şi îşi răspund în ecourile memoriei afective. În prefaţa la romanul *Vântul, duhul, suflarea* (2020), Paul Cernat rezumă particularităţile spaţiului narativ, observând „arborescența tentaculară, barocă, de obsesii și senzații cărora faptele li se subordonează; frazare amplă, proustiană, impecabil armonizată, poematică, exactă până la nuanțe infinitezimale, hipersenzorială și, în același timp, reflexivă". Fascinaţia cărţii se revelează prin capacitatea prozatoarei de a reprezenta emoţii şi stări senzitive subtile, inserate într-o radiografie asumată şi fermă a cotidianului, la care se adaugă replierile în universul intimităţii. În acest fel, nucleele narative rezumă traseele destinelor care se intersectează, se întâlnesc şi se despart, expune absenţe şi prezenţe, unduiri ale timpului şi ale imaginarului, în care visul şi fantasticul devin actanţii unui scenariu ludic şi grav totodată. Din această perspectivă, destinul personajelor, vocile lor ferm articulate, statutul lor ontologic se subsumează unui desen existenţial conturat cu acurateţe (Iolanda, fiica adoptată a Tamarei şi a lui Constantin, M., fiul neiubit al Iolandei și, în cele din urmă, povestea lui Mihalachi, Ologul, prezența fantomatică a C.-ului).

Din perspectiva simbolisticii vântului sunt asumate motourile, din *Noul Testament* („Vântul suflă încotro vrea, și-i auzi vuietul; dar nu știi de unde vine, nici încotro merge") şi din *Absalom!, Absalom!* de Faulkner („dezgropăm din cufere, cutii şi sertare vechi scrisori fără o formulă de introducere şi fără iscălitură, în care bărbaţii şi femeile, pe vremuri vii, sunt acum doar nişte iniţiale… vedem nelămurit fiinţe, fiinţele în ale căror sânge şi sămânţă vii noi înşine somnolam pe atunci în aşteptare, le vedem într-o atenuare umbroasă a timpului căpătând acum proporţii eroice, săvârşindu-şi gesturile de pasiune şi de violenţă simplă, opaci faţă de timp şi inexplicabili"). Metaforele imaginarului (aerul, apa) rezumă astfel destinul uman, avatarurile fiinţei sau deriva omului într-un univers dominat de mituri şi rituri arhaice acvatice. Mlaştina, inundaţiile, scăldatul, înecul, baia reprezintă forme ritualice ale apei ca percepute ca dualităţi şi ambivalenţe ale destinului uman: viaţă/ moarte, deschidere/ închidere, agonie/ regenerare, a fi/ a părea, suferinţă/ expiere. Subiectul romanului *Vântul, duhul, suflarea* are ca punct de plecare tentativa unui frontierist de a evada din România în perioada comunistă, tentativă eşuată, acest episod reprezentând, de fapt, „rama" naraţiunii propriu-zise, pentru că după ce dispare frontieristul se produce scindarea, înstrăinarea şi destrămarea familiei, într-o atmosferă de ezitări, angoase şi frustrări, în care tăcerea devine actant, ca sumă a absenţelor şi prezenţelor succesive din ansamblul naraţiunii. Tăcerea ca personaj, absenţa ca prezenţă corporalizată reprezintă de fapt toposuri ce structurează romanul. În primele două secvenţe epice se înfăţişează drama lui G., Marele Înecat, dar şi rivalitatea dintre fraţi, certurile şi tensiunile din familie, iar în secvenţa finală este consemnată o incursiune în trecut, în secolul al XIX-lea, prin povestea lui Mihalachi Chicuș și a conflictelor din epoca domniei lui Cuza, poveste ce evocă misterul casei bântuite din C., dar și aparițiile Ologului, „silueta mică, sprijinită în bastonul de aer și de vânt": „Ologul era inofensiv, aflaserăm curând de la copiii din sat, îl văzuseră de multe ori în apa joasă dinspre mal, unde creșteau algele cele mari, uneori era însoțit de un cerb tânăr, cu coarnele abia mijite, pe spinarea căruia plutea deasupra apei".

Romanul excelează, însă, mai ales prin descrierea spaţiilor, expuse minuţios, în detalii sugestive, plastice ale interioarelor, clădirilor, apelor („Tribunalul, locul unde pentru cei mai mulți se sfârșea ceva, era pentru mine începutul. O copie a lui apărea, răsturnată și mișcătoare, dincolo de cheiul mărginit de grilajul de fier forjat, uneori ușa grea de lemn se deschidea și cineva pășea fără să se scufunde în întunericul apei, în jos pe treptele albe, dispărând de-a lungul bulevardului. Ochiul verde al apei strângea totul în el, într-un oraș subacvatic în care oamenii se mișcau la fel ca deasupra, semafoarele clipeau, marele orologiu cu numere romane bătea orele rotunde ale zilei".) Relevant este raportul cvasimatern dintre Iolanda și Tamara, corporalitatea şi relieful intimităţii inserându-se într-un spaţiu ambiguu,

invadat de imaginarul acvatic, insinuant şi omniprezent. Este foarte semnificativ modul în care descrierile reconstituie universul magic al intimităţii, al corpului abandonat în voia senzaţiilor, într-un scenariu ludic alcătuit din forme retractile, din contururi suave şi catifelări tactile: „Urmăream cu vârfurile degetelor, fără să ating niciodată pielea umezită, liniile cusăturilor, redesenând contururile corpului ei, până când arătătorul mi se întorcea în acelaşi punct din aer de unde pornisem, încheind astfel geografia invizibilă a anatomiei ei, un al doilea corp, de aer şi mirosuri, corpul nevăzut, care putea fi în sfârşit numai al meu, pe care puteam să-l îmbrăţişez, să-l strâng, să-l frământ." Scenariul narativ al romanului circumscrie un întreg univers afectiv al frustrărilor, eşecurilor şi suferinţelor, dar şi raporturile biologice dintre mamă şi copii, desenate într-o fenomenologie plastică a continuităţii corpurilor, trăirilor şi senzaţiilor („Nu mai știam care ești tu și care sunt eu, unde se termină pielea mea aspră și deshidratată și începea catifeaua răcoroasă a pieptului tău mic, pe care nu mă mai săturam să-l urmăresc cum se ridică și cum se reașază la locul lui, ansamblul ăla misterios de oase, mușchi, piele, sânge, care luate separat nu însemnau nimic, dar împreună – împreună cu ceva, cu altceva – erau totul pentru mine"). Foarte relevante sunt corespondenţele dintre iubire şi durere, legitimând vulnerabilitatea personajelor, dominate frecvent de frică şi de frustrări, de fragilitate emoţională căci „ceea ce unește durerea e chiar mai puternic decât ceea ce unește dragostea". Scenele şi scenariile erotice sunt reprezentate într-o scriitură delicată a intimităţii, fiind încadrate de secvenţe epice tensionate, cu limite şi constrângeri între fiinţe, cu plecări, reveniri şi asumări ale unor gesturi şi opţiuni definitorii, într-un registru al epicului în care fluiditatea se întâlneşte cu tensiunea, descrierea amplă cu tensiunea detaliului şi a fragmentarităţii. Fluxul narativ, impregnat de metafore, simboluri şi arhetipuri, denotă aspiraţia autoarei de a documenta ficţiunea, de a reconstitui trecutul, printr-o arheologie nuanţată a scenelor, obiectelor şi fiinţelor evanescente, printr-o reconstrucţie amplă a imaginarului, evocat senzorial şi perceptiv, ca regăsire a timpului trecut ca timp al senzaţiilor readuse proustian în prezent. Se configurează astfel un puzzle narativ, cu cele trei secvenţe epice modulate în tonalităţi distincte (confesiunea la persoana I a Iolandei, relatarea lui M., fiul cel mic al Iolandei, care se adresează mamei şi povestea lui Mihalachi, redată la persoana a treia, într-o atmosferă realist-magică). Este limpede că substanţa romanului este susţinută pe relaţiile dinamice şi ambivalente dintre personaje, cu intersectări vizibile sau inaparente, cu închideri simbolice în tăceri şi absenţe, cu revolte şi amăgiri tacite, într-un context istoric apăsător, al traumelor comunismului, surprinse cu intensitate şi densitate narativă.

## BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Formele absenţei*, în revista „Vatra", nr. 8-9, 2019; Iulian Boldea, *Seducţia trecutului,* în revista „Apostrof, nr. 5, 2021; Ștefan Borbely, *Geografii literare*, în revista „Convorbiri literare", nr. 3, 2014; Alexandru Budac, *La început a fost harta*, în revista „Orizont", nr. 12, 2013; Paul Cernat, *Prin Bucureștiul lui Mircea Eliade*, în revista „Observator cultural", nr. 695, 2013; Gabriela Gheorghișor, *O hartă eliadescă*, în revista „România literară", nr. 42, 2013; Angelo Mitchievici, *Bucureștiul literar în șase feluri de lectură*, în revista „Steaua", nr. 1, 2017; Irina Petraș, *Locuri și locuiri la Mircea Eliade*, în revista „Viața Românească", nr. 3-4, 2014; Cornel Ungureanu, *Geografie literară*, în revista „România literară", nr. 45, 2013.

## *SOME AUTHORS FROM MY SHELF*

**Ion Popescu-Brădiceni**
**Prof., PhD, „Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu**

*Abstract: And yet, the present article rejects the utopic in favour of the metaphysic fantastic. Searching for their own Aleph, the author/study informs that they found them haunting through their own library from the basement of the apartment block. The Chiang type challenges (see „Înţelegere", „Împărţirea la zero", „Şaptezeci şi două de litere", „Evoluţia ştiinţei umane") – stands for, just like me – I quote -„ for the metahuman research„ based – how else? – on the NDT (Neural digital transfer) and on hermeneutics: a method justified in the scientific research and in the enhancement of human knowledge.*
*It is worth mentioning – with the notes of Ted Chiang – that, textual hermeneutics has become popular because there were already terabytes of information, encompassing metahuman articles, The undertaken deciphering made by the Meta-author that I have become warns that„ the most used means is that of crystallographic analysis„. A certain type of „reversed meta-literary engineering„ speculated „the tele detection of metahuman research installations„. (on the Exa Collider).*
*As far as „the understanding„ goes, it presumes the hormonal-cortical-neuronal„ enhanced intelligence„ capable of using the new synapses to their full capacity, in a practical and efficient means. I see the patterns myself, the structures, the meta-texts that reveal their original model. Consequently, Borges' prose, Pleşu's essays, Marcus' science-art, Nicolescu's trans-disciplines, Blaga's and Stanescu's meta-poetics, the theory of Balotă and Papu, Planck and Einsten, Valery and Derrida, they all mark their own, already metahuman teritory. And the archeypal scenario describes, in subsidiary, the politics for power of some companies and corporations that are indifferent to negative details or purely...mass murderess.*
*Thereon, only the (re)reading of the pretext-books, paradigmatically commented, in their splendid syntagmatic weavings, from their own Library, will explain more accurately how things stand. Leibniz has a deep ground: the internal principle of change and detailing, of what is changing (Leibniz, 1994, p.57).*
*Wittgenstein enunciates in a categorical postulate: „The existence of an internal relation between possible situations is linguistically expressed through an internal relation between the sentences that they represent„ (Wittgenstein, 1991, p.65). Philosophy limits from the inside the inconceivable through the conceivable. Language cannot represent what is mirrored within himself, but only that he can think and express clearly: the internal property, the internal relation; that is to say that a property is internal if it is unconveyable that its object would not possess it. Possession re-signifies any reference to a paradigm.*

*Keywords: metahuman research, bilingual communication, Heptapod semasiographic language, trans-thought perception, trans-disciplines.*

### 1. Arhitectul excentric

Am socotit „Împărţirea la zero", a diplomatului în informatică Ted Chiang, ca pe o bună şi competitivă-productivă transdisciplinar lucrare literar-ştiinţifică, din 1990 încoace. Prin urmare am citit-o şi recitit-o într-o săptămână, ca să mă dumiresc cum pot comunica „alienii" cu noi, iar noi cu „extratereştrii". Ca să mă dumiresc, am consultat două-trei duzini încă de titluri având autori de redutabil calibru: Stephen W. Hawking, John Higgs, Erich von Däniken, Émile Benveniste, Henri Wald, Ferdinand de Saussure, Eugen Munteanu, Toma Pavel, Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Claret, Basarab Nicolescu, Jean Guichard-Heili, Eugenio Coseriu, Maurice Olender, Solomon Marcus, Iacob-Daniel Chivu, Ion Popescu-Brădiceni, Daniel Ollivier, Kazuo Murakami, Jean Piaget/ Noam Chomsky, Paul Watzlawick/ Janet Beavin Bavelas, Don D. Jakson, Alain Joannès, Andrei Marga, Wolfgang

Iser, Jürgen Habermas, Leo Strauss, Ezra Pound, Ana Blandiana, Dan Culcer, Nichita Stănescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Iulian Boldea, René Berger, Vasile Spiridon, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ş.a.

Tânărul universitar Iacob Daniel Chivu – de la Universitatea Constantin Brâncuşi din Târgu-Jiu – admite la rându-i, că orice „demers experimental" trebuie să ţină cont de „stabilirea orientărilor şi tendinţelor actuale şi de perspectivă", de „identificarea şi analiza literaturii de specialitate şi interdisciplinară şi transdisciplinară", de „experimentarea unor variante de sisteme de acţionare în vederea sporirii capacităţii de efort", de „elaborarea unor programe atractive, în vederea obţinerii unor efecte pozitive asupra creşterii capacităţii biomotrice" (Chivu, 2021, pp. 5-6).

Recent relativ structurate, asemenea îmbunătăţiri ale capacităţii motrice şi funcţionale a corpului uman prin includerea activităţilor fizice dans modern, Tae-Bo şi Pilates ar putea fi perfect integrate în adaptarea viitorilor pământeni în poziţii de marţieni.

Surâzând cu subînţeles, încep să mă dumiresc de acea anatomie a corpului omenesc de care, în mod asemănător, este conştient şi autorul „Necuvintelor". Descrierile acestuia nu se limitează la ce se vede, ci integrează şi ce se ştie (despre schelete, artere, nervi, maşinăria muşchilor). Ca să poţi depăşi restricţiile instituite de-a lungul timpului în reprezentarea corpului omenesc, trebuie să fii detaşat de contingent. Sub privirea senină a lui Nichita Stănescu, una zeiască, trupul fiinţei omeneşti se desprinde fără durere în părţile componente şi se recombină fantezist. Tendoanele, sternul, omoplaţii par simple elemente de construcţie la dispoziţia unui arhitect fantezist. Poetul foloseşte tot ceea ce ştie din cărţile de ştiinţă despre organism, lărgind spectaculos viziunea asupra lui în comparaţie cu viziunea acreditată de poezia tradiţională (Chivu, 2015, pp.64-68).

Dar informaţiile de ordin ştiinţific constituie doar un punct de plecare pentru reconstruirea unui corp omenesc fabulos. În mod cert, Iacob-Daniel Chivu a visat la posibilitatea de-a fi el însuşi acest „arhitect excentric". Prelevez dintr-un alt studiu al acestui inimos-cutezător deschizător de noi căi de dezvoltarea corpului omenesc prin „activităţi motrice alternative" într-un arhitext şi context al „calităţii obiective a informaţiei şi a managementului ei" şi într-un orizont înscris pe cele cinci coordonate: ontologică, epistemologică, metodologică, axiologică şi logică. Omul creator ţinteşte un ideal „care să-i concentreze în esenţa-i profitabilă modelul sau tipul de personalitate solicitat de condiţiile sociale ale unei etape istorice". Acest ideal – descris aproape în maniera lui Nichita Stănescu de Iacob-Daniel Chivu – „este în acelaşi timp prisma, este luneta prin care noi privim şi concepem întreaga realitate pedagogică, aşa cum ne apare în marile ei probleme". Însă „idealul educativ nu este funcţional decât în măsura în care permite o descompunere în secvenţe dezirabile sau normative, prin redimensionări şi concretizări care să nu mai frizeze utopicul." (Chivu, 2019, p. 16).

**2. Desenul din covor**

Cât îl priveşte pe Borges, acesta defineşte Alephul ca unul din punctele spaţiului care conţine toate celelalte puncte, ca locul în care se află, fără a se confunda, toate locurile planetei, văzute din toate unghiurile. Şi „cu Codul în faţă, doctorul Zunni va dovedi că Aleph-ul meu este inalienabil" (Borges, 1972, pp. 332-333). Şi al, tău, cititor al acestui metatext şi metaeseu, care vei avea convingerea că adevărul nu încape într-o inteligenţă obişnuită, dacă nu e negociabil.

Despre ce este vorba însă în microromanul lui Ted Chiang? Despre comunicarea bilingvă, despre ce semnifică litera A, ce este gestul, despre învăţarea limbii, folosirea scrisului, a fonemelor şi a cuvintelor, a pixelilor, a baleiajului pe orizontale, despre cuplajul întrebare-răspuns, despre verb şi substantiv, analogii şi semioze, logograme, ordinea în propoziţiile constitutive, despre scrierile glotografice şi semasiografice, sintaxa vizuală şi cea

vorbită (o gramatică în două dimensiuni, despre ecuaţiile matematice, notaţiile pentru muzică ori dans, teatru şi film).

Autorul american şcolit la Universitatea Brown dar născut la Port Jefersson (statul New York – n.m.) sugerează pe parcursul naraţiunii sale realist-fantastice triada tipologică logogramă – ideogramă – semagramă. Ted Chiang exprimă metaforic-comparatist ideea de semagramă (şi metonimic/ alegoric – n.m.). Aceasta ar fi asemenea unui „şirag de insecte utilizate, articulate cursiv între ele, agăţate unele de altele, în latice, amintind de desenele lui Escher, fiecare insectă diferind uşor prin poziţie de celelalte. Frazele cele mai lungi ar avea acelaşi efect ca posterele cu teme psihedelice (uneori gen „Action Painting = pictură gestuală = expresionism abstract = caligrafism"), unele făceau să-ţi dea lacrimile, alteori parcă te hipnotizau" (Chiang, pp. 29-30).

Provocările «de tip Chiang» nu-s deloc absurde, căci purced, firesc, din „tabelul periodic al elementelor în termeni concreţi". Adică altfel spus „abstractemele" să coincidă cu „concretemele". Dar să nu devansez demonstraţia cu efect – cum îl identifică Wolfgang Iser – de tipul «desenului din covor» = căutarea sensului ascuns al textului ficţional-fantastic = sensul care are caracter imagistic. Textul formulat de Ted Chiang (ca fiind cel care se referă la perechea de heptapozi Flapper şi Raspberry nonvorbitori-orali – n.m.) se vădeşte însă mai curând a fi modelul unor instrucţiuni structurale pentru închipuirea unui cititor ca mine care trebuie să înţeleg că sensul nu poate fi cuprins decât ca imagine (asta însemnând una dintre condiţiile elementare ale comunicării, întrucât, desigur, imaginea în sine se sustrage raportării la o referinţă).

Ar preciza W. Iser, metodic şi eficient: pentru că ea nu indică ceva ce ar fi existat încă dinainte; imaginea întrupează mai mult o închipuire a ceea ce nu există, respectiv a ceea ce nu se manifestă (inter)verbal în paginile tipărite ale nuvelei, dar şi frazele îmbinate pe mai multe niveluri, aspect care îi pune în dificultate pe oameni ; să dau acum un indiciu transhimeneutic şi transostensiotic: indicele de refracţie al apei diferit de cel al aerului la contactul cu cele două elemente fundamentale ale razei de lumină.

### 3. Provocarea în cascadă

Ceea ce apare nou în scrierea semagramelor limbii Heptapode (A şi B) ţine de „principiul lui Fermat" (Chiang, 2011, p. 37) care s-ar reduce oarecum la cel al simplităţii (s.m.) ori la cel al lui Louise (numit „al spaţiului minim din dulap") adică minimalist-variaţional. Astfel prin „acţiune" heptapozii înţeleg o însuşire fundamentală care – citez – „reprezintă diferenţa dintre energia potenţială şi energia cinetică, integrată după timp". Ce fel de viziune asupra lumii aveau heptapozii dacă ei considerau principiul lui Fermat ca fiind cea mai simplă explicaţie a refracţiei luminii? Ce fel de percepţie le permitea să considere un maximum sau un minimum ca fiind uşor de văzut?

„Alegoria" razei de lumină implică scopul ca ea să urmeze cea mai rapidă cale. Pentru asta lumina trebuie să studieze traiectoriile posibile şi să calculeze cât timp i-ar lua să o urmeze pe fiecare dintre ele. Ba mai trebuie să ştie şi care îi e destinaţia. Or adevărul este că lumina nu poate începe să călătorească în orice direcţie ca mai apoi să facă nişte corecţii de itinerar, pentru că traiectoria rezultantă nu ar mai fi cea mai scurtă posibil. Ca atare lumina trebuie să-şi facă toate calculele înainte de a se pune în mişcare? Trebuie să ştie care îi e destinaţia chiar înainte de a alege direcţia în care se va deplasa? Îmi pun aceste întrebări, căci încep să pricep că ceea ce defineşte modul de conştiinţă al heptapozilor lui Ted Chiang constă în următoarele aspecte:

– acţiunile lor coincid cu evenimentele istorice;
– acţiunile lor coincid cu finalitatea istorică;
– ei lucrează la crearea viitorului (adică ei pun în operă cronologia);

– limbajul nu este doar folosit în comunicare, el este şi o formă de acţiune (vezi şi ultimele mele trei cărţi pregătite de tipărire: Florile Râului, Ultimul Alchimist, Poeme transpedagogice – n.m.);

– adică în ce priveşte limbajul executabil a spune este echivalent cu a face; astfel pentru alienii heptapozi, toate limbajele sunt executabile: în loc să folosească limbajul pentru a informa, ei îl folosesc pentru a transpune în realitate.

Basarab Nicolescu „edictează" că demersul transdisciplinar duce la o fiinţă neîncetat reunită, dotată cu o flexibilitate permanent orientată către actualizarea propriilor potenţialităţi interioare: ca în proverbul românesc: „văzând şi făcând" (adică vorbind şi acţionând simultan – n.m.). E o fiinţare întreţesută mandalic, starea ei meditativă contemplă modul cum premisele şi concluziile sunt interşanjabile; poate şi eseostudiul de faţă se prevalează de felul în care propoziţiile interconectate nu revelă o anumită direcţie, întrucât nici nu există un „tren al gândurilor" care să se mişte pe o rută prestabilită (noţiunea de „cea mai rapidă rută" nu are nici un înţeles dacă nu este definită o destinaţie – n.m.) căci toate componentele actului gândirii au aceeaşi vigoare, toate posedând aceeaşi prioritate.

În definitiv a spune – a face stă la baza creativităţii, ştiinţartei, poeziei, la ceea ce Solomon Marcus arată a fi „provocarea în cascadă":

– provocarea gândirii axiomatice (logico-lingvistice),
– provocarea fizicii,
– provocarea medicinei,
– provocarea ştiinţei,
– provocarea filosofiei,
– provocarea energiei,
– provocarea ştiinţelor sociale,
– provocarea informaţiei,
– provocarea limbajelor,
– provocarea istoriei,
– provocarea indicatorilor sociali,
– provocarea programelor şcolare,
– provocarea social-culturală a matematicii (Marcus, 1988, in integrum).

**4. Axioma non-contradicţiei**

Basarab Nicolescu militează pentru o educaţie integrală a omului, care se adresează totalităţii închise şi deschise a fiinţei: „Explorarea capacităţii infinite de a se mira a conştiinţei umane este condiţia regăsirii unei lumi fermecate" (Nicolescu, 1999,p. 167). „Ce bine că eşti, ce mirare că sînt!" – exclamă în extaz Nichita Stănescu: „Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au mai văzut niciodată,/ una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că eşti, a-ntâmplării că sînt" (Stănescu, 1985, I, p. 120).

Nichita Stănescu preia de la Lucian Blaga <u>acea simplitate a poeziei</u> (s.m.) care derivă din acea consubstanţialitate a poetului cu poezia caracteristică orfismului. Poezia se face pe sine, este agentul lucrării, iar elaborarea ei este o devenire a poetului întru poezie (Baladă, 1976, p. 37). Iar poezia e chiar „corola de minuni a lumii", alcătuită desigur din „tainice semne": „Rune, pretutindeni rune,/ cine vă-nseamnă, cine vă pune?/ Făpturile toate, ştiute şi neştiute,/ poart-o semnătură – cine s-o-nfrunte?" (Blaga, 1995, p. 191).

Nicolae Balotă sesizează că Lucian Blaga se referă îndeajuns de explicit la dedublarea luminii: cele două lumini, aşa cum apar ele (în poezia „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" – n.m.) în faţa tainelor, una sugrumându-le, alta sporindu-le, pot fi puse în paralelă cu două procedee ale cunoaşterii luciferice: plus – cunoaşterea şi minus – cunoaşterea. Cele

două lumini „semnifică prin ele însele două puteri contrare operând pe planul cosmic, cât şi pe cel intim, al creaţiei poetice” (Balotă, 1976, p. 49). Prin urmare Balotă anticipează axioma non-contradicţiei, acţiunea logicii terţului inclus asupra diferitelor niveluri de Realitate cărora le induce o structură deschisă, gödeliană, a ansamblului nivelurilor de realitate. „În acest sens, starea T realizează, conform axiomei non-contradicţiei, unificarea cuplului de contradictorii (A, non-A), însă în acelaşi timp este asociată altui cuplu de contradictorii (A, non-A).” (Nicolescu, 1999, p. 62).

**5. Limba semasiografică**

La un momentdat Gary Donnelly o întreabă pe Louise Banks ce semnifică litera A. Lingvista îl lămureşte pe fizician că heptapodul cu cei şapte ochi lipsiţi de pleoape ar putea distinge între limbajul uman şi oricare altul pe care acesta însuşi l-ar putea utiliza. Ca primă literă a alfabetului, alef are prioritate în aranjarea şi combinarea celor 28 de litere: ca număr, alef este egal cu unu; or unitatea este şi atributul lui Dumnezeu (de aceea, litera figurează la începutul numelui lui Adam şi al lui Allah, pentru că îmbrăţişează toate lucrurile). Pe chipul lui Adam există şapte linii, şapte semne care îl remarcă pe om ca microcosmos. Tot aleful ar reuni (s.m.) originea şi sfârşitul vieţii superioare (căci litera simbolizează spiritualitatea). „Potrivit tradiţiilor Cabalei, literele alfabetului ebraic conţin o putere creatoare pe care omul n-o poate cunoaşte. Nimeni nu le ştie ordinea (adevărată), deoarece paragrafele Torei (legea) nu sunt indicate în adevărata lor ordine. Altminteri, oricine le-ar citi, ar putea crea o lume, învia morţii, înfăptui minuni. De acea ordinea Torei este ascunsă şi este cunoscută doar de Dumnezeu.” (Chevalier, Gheerbrant, II, 1995, p. 227).

Aşa stând argumentele prodomo, cei doi heptapozi, Flapper şi Raspberry, să ne sugereze Ted Chiang c-ar putea fi socotiţi trimişii lui Dumnezeu pe Terra, ori un soi de zei precum cei din „metaromanul S.F.” al lui Erich von Däniken (Däniken, 1970, pp. 5-22) cu scopul de a-i învăţa pe oameni cum să comunice cu… extratereştrii din oricare alt univers sosind ei, cum să comită miracole, cum să rămână nemuritori etc.?

Adică să fiu mai precis şi pe orizontul ce mă preocupă, trebuind omenirea să deprindă „noutatea citirii într-o limbă semasiografică”. În loc să încerce să-şi programeze cu grijă fraza înainte de-a o scrie, mai avantajos să înceapă să scrie direct. Caracterele scrise primele să se dovedească la final a fi compatibile cu informaţia pe care voiesc a o transmite. Gândurile codificate fonologic (o voce interioară vorbind clar, în tăcere) să fie gândite tot lingvistic dar nonfonologic. Aceste gânduri să fie codificate într-un limbaj manual, de o raţiune care să se folosească de o pereche de mâini interioare în loc de o voce interioară.

**6. O metapoetică a originarităţii**

Adolescent fiind, pe geamurile căsuţei bunicii mele, Luxiţa Popescu-Mocioi, din Brădicenii Gorjului, gerul „desena” incredibile flori de gheaţă: aveam în cursul zilei momente asemănătoare unei transe în care gândurile le vedeam cu ochii minţii exprimate în fabuloase semagrame mandalice – nişte extraordinare jocuri de sumă nenulă – căci ele erau înzestrate, de mine, cu o poetică de o expresivitate inventivă la infinit, şi între noi se executa un schimb reciproc avantajos de informaterie şi de forme de limbaj utilizat nu doar în comunicare, ci fiind el însuşi o formă de acţiune a apei, de transpunere într-o realitate artistică şi culturală în regimul minusconversaţiei verbale şi în regimul simultan al transpunerii limbajului într-o realitate stranie, greu decodificabilă.

Gaston Bachelard reliefează aceeaşi metapoetică a originarităţii: o materie pe care imaginaţia nu o poate face să trăiască ambivalent şi nu poate juca rolul psihologic de materie originară. O materie care nu este prilejul unei ambivalenţe psihologice nu-şi poate găsi dublul poetic care permite nesfârşite transpuneri. Trebuie să existe o dublă participare pentru ca elementul material să cuprindă întreg sufletul, iar eu, copilul reveriant, debutasem ca iniţiat în

cunoaşterea şcolară a miturilor: gheaţa este imaginea apei solidificate şi pietrificate, exprimând în plan simbolic stagnarea, lipsa căldurii inimii, absenţa unui sentiment vivificator, cum e cel al dragostei. Sau, şi mai tragic, gheaţa întruchipând reveria morţii ca eliberare de suferinţă, ca seninătate, detaşare etc. O fetişcană mă părăsise pentru un alt puştan mai „obraznic" decât mine, bunicul după tata murise la numai vreo 60 de ani, deci şi iubirea şi moartea mă încolţiseră încât chiar cădeam în asemenea melancolii… dezabuzate, blazate, indiferente (Evseev, 2007, p. 167).

**7. Absolutul reflexului**

În 1972, când eu abia împlineam 18 ani, avea să fie expusă în vitrina magazinului sătesc din Drăgoieştii meu natali (şi de baştină – n.m.) „Măreţia frigului" de Nichita Stănescu, iar unchiul meu, după mamă, să mă cheme s-o cumpăr că-i singura primită „de-la-centru" (cooperatist – n.m.). Dădusem, în ea, chiar peste imaginea erotică a „patinatoarelor". Citez, visătoriu şi acum: „Ah, patinatoarele/ lucind şi împingând/ cu fundul mişcat, îngerii martori…// Ce monotonie graţioasă/ şi câtă ameţeală/ pe frigul convenţional al gheţii." (Stănescu, 2010, Noduri şi semne, p. 112). Deseori, florile de gheaţă îmi păreau ca fiind niscaiva solzi… iar Nichita Stănescu scrisese un poem numit chiar „Comunicare": „Se-neacă pe apa solzoasă lumina/ zeule mare!/ Acum, chiar acum, când citeşti tu, cititorule/ cuvintele acestea." (Stănescu, ibidem, p. 85). Să fie „heptapodică" cu anticipaţie limba poetică şi metapoetică a lui Nichita Stănescu? – mă întreb, aşa, într-o doară, zâmbind satisfăcut de un asemenea glorios „protocronism" (ca-n Papu, 1977, in integrum).

Dar în viziune bachelardiană, gheaţa posedă ceea ce aş putea renumi, la rându-mi, absolutul reflexului, ce pare mai real decât… realul, fiind mai pur. Dobândisem deja, rimbaldian „poet" (şi labişian, căci îi citisem bietului, sacrificatului (de către stalinistodejiştii… securişti – n.m.) tânăr imberb „Albatrosul ucis" apărut în 1966 şi-l cumpărasem, la cei doar 12 ani ai mei, de la aceeaşi «cooperativă sătească/ şi magazin universal») acea „admirabilă opticitate a reflexelor" (Bachelard, 1995, p. 58).

Trăisem, în repetatele „ierni polare" rolul imaginar al acestor „construcţii geometrice imbricate haotic şi totuşi într-o ordine absconsă/ ocultă/ dictată de hazardul… subcuantic.

Contemplarea mea dispunea, în aceste conjuncturi kairotice, de o fuziune a florilor glaciare totală, şi de teribilă/ şocantă/ intrigantă compoziţie nemişcată, ireversibilă, ostensiotică. (Bachelard, 1991, p. 61).

Am îndrăznit ulterior a întreprinde cercetări asidue în domeniul non/transgresiunii, transhimeneuticii, ostensiunii şi ostensiologiei, extanţei şi transpunerii/ transpoziţiei; ba chiar am elaborat şi publicat un tratat „Facerea şi Corpul", în două tomuri (Popescu-Brădiceni, 2010, 2011), unde am enunţat noi legi, principii, noime, norme, metode ale unor hermeneutici recalibrate/ renovate/ reinventate de la primordii, reformulându-le exigenţele şi ambiţiile aurorale în (a)postile trans-filosofice ori ontesiosofice.

**8. Similarităţile jucăuşe**

Cei doi heptapozi – ni-i descrie halucinant Ted Chiang – îşi mişcau mădularele într-o manieră foarte fluidă, deconcertantă iar vorbirea lor consta dintr-un sunet fluierat. Creaturile cele două vorbeau printr-un orificiu cutat care vibra. Tot aşa Vorbirea apei, unitatea vocală a poeziei apei, apa însăşi, este, fiecare în parte, stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, continuat, a limbajului care mlădiază ritmul şi conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite. Lichiditatea limbii este, după părerea-mi de poet transmodernist, însăşi dorinţa limbajului, producerea audiţiei active care ne face să vorbim, să vedem, să creăm o operă deschisă, „alambicată" din corespondenţe ale „imaginaţiei" vorbitoare cu/ în alţi termeni, ca de pildă funcţia de proiectare a onomatopeelor la cei doi heptapozi, dublată de gesturi în prima etapă, aceea a primului contact intercomunicant.

Abordată vectorial, în activitatea poetică există un reflex condiţionat, reflex straniu, cu trei rădăcini: el reuneşte impresiile vizuale, impresiile auditive, impresiile vocale. Dominantă, vocea proiectează viziuni, buzele şi dinţii produc spectacole diferite, apa este cea mai fidelă oglindă a vocilor, trilul mielei e un cristal care cade, o cascadă ce moare. Sunetul, sunetul nativ, sunetul natural – adică vocea – pune lucrurile la locul lor. Natura răsună de ecouri ontologice. „Dacă nu ar exista în vocile naturii asemenea redublări onomatopeice, se pare că n-am putea auzi poetic vocile naturale.

Arta are nevoie să ne instruiască prin reflexe, muzica prin ecouri. Inventăm imitând. Credem că dăm urmare realului şi de fapt îl traducem în termeni umani şi metaumani… În Univers totul este ecou. Dacă păsările sînt, după unii lingvişti visători, primii foneticieni ce i-au inspirat pe oameni, ele însele au imitat vocile naturii." (Bachelard, 1995, pp. 212-217). Lucretius în cartea a V-a a „Poemului naturii" afirmase printre cei dintâi că sunetele naturii îşi au ecoul şi consonanţa în natura vie (Lucretius, 1965, pp. 257-329).

Nichita Stănescu descrie magistral „Geneza poemului" cu miză pe diferanţa ce-l caracterizează de la bun început: „Se zgâlţâie învelişul, se modifică-ntruna,/ râde şi plânge în acelaşi timp,/ întipăreşte cerul şi, mai jos, copacii,/ se lasă privit până când el însuşi/ devine privire" (Stănescu, 1975, p. 49). În altă parte, „O viziune a sărmanului Dionis" este „Ideea cu gură": „Ea se arată ca un îngheţ/ mişcător al durerii./ Un sus spre sus încolăcit,/ rupând în tăcere dantura serii.". Şi pare „soţia" unui heptapod chiang-an: „Ea are gură-n călcâie,/ Ea se hrăneşte mergând/ pe muchia unde materia/ se schimbă în gând". Survine la fel de spectaculos şi onomatopeia: „Ea vine spre mine, lam-lem./ O aud urcând pe scări,/ în sus spre sus, lăsând în urmă/ nimic şi nimeni şi neîntâmplări// Mă calcă pe faţă;/ ne amestecăm limbile într-un sărut/ frânt. Eu sînt mîncarea/ unei fiinţe." (Stănescu, 1975, pp. 105-106).

Similarităţile cu oricare dintre nuvelele lui Ted Chiang sunt încremenitoare, categoric. De unde şi calitatea scriiturii nichitastănesciene de-a produce stupefacţie, de-a contraria mereu, ciclic, de-a şoca fie prin ermetism fie prin ocultism (vezi „Epica Magna" – n.m.).

Alex Ştefănescu simte ceva, mai exact confirmă geniul acestui poet proiectat iniţial într-un tropism al plăcerii, ulterior într-o luciditate diadică („râsu' plânsu"), apoi într-o vocaţie a bucuriei, reconfigurată însă drept «altceva»: promovează simplitatea şi invită la simplitate (s.m), dar dacă-o „desfacem"/ o „desfoliem"/ se dovedeşte extrem de complexă, în funcţie de capacitatea sa, revoluţionară, de a destructura şi restructura percepţia, fiind vorba de o percepţie transgândită dintr-o dată, ca întreg, începutul şi sfârşitul nedistingându-se în „Obiectele cosmice", în „Noduri şi semne", în „blocul transfinit de timp", iar în realismul fictiv, rarefiat, poetul intervine cu strania-i inteligenţă, ca să atribuie lumii pe oriunde s-o întinde ea intenţii jucăuşe, o senzualitate concupiscentă, o voluptate rafinată încercată de perechea de îndrăgostiţi, redevenită evadamică, de a se privi unul pe celălalt prin intermediul unei oglinzi, ori de fantasticitate, obţinută prin valorificarea cunoaşterii ştiinţifice în fabricarea unor himere.

Căutând performanţa în materie de înregistrare, poetul percepe de pildă mirosul unei femei încă nenăscute: „Laşi mirosul tău în aer/ de metal şi de femeie,/ şi de car încins pe lutul/ al întinderii caldee,/ de coloană viitoare/ dintr-un secol nenăscut/ de zid ars de o văpaie/ care-o arse şi pe Ruth./ Şi îmi pari că eşti aievea/ ploaie aspră, fraged nor/ dulcea mea antichitate/ dintr-un secol viitor".

Sau alteori poetul „Necuvintelor" descrie o realitate psihică – melancolia – ca pe un O.Z.N. în legătură cu care există, mai multe relatări (vezi „Evocare - Stănescu", „Ordinea cuvintelor", 1985, p.355). Mai întotdeauna realismul alunecă, accentuat insistent, în fantastic.

Fizicienii au ajuns la convingerea că lumina este o emisie de fotoni şi că materia se „consumă" insesizabil furnizând radiaţie luminoasă. Nichita Stănescu preia şi el corect sugestia, exploatându-i, supraeficient expresivitatea translirică. Citez un pasaj din „Inima":

„Numai prezenţa luminii, încăpăţânată,/ nemişcătoarei lumini,/ numai sângele – acesta pierdut/ de lucruri/ ar fi putut stârni o bănuială.” (Stănescu, 1985, ibidem, I. 215).

„Dacă ar fi trăit (emite Alex Stefănescu o incitantă ipoteză de transdisciplinaritate… comparată – n.m.), Max Planck ar fi fost, fără îndoială, plăcut surprins întâlnind o formulă atât de sugestivă ca „sângele – acesta pierdut de lucruri”. Cert este, în orice caz, că poetul are mereu în minte legile fizicii, cunoscând, de exemplu, propagarea sunetului prin aer („braţul tău să alerge peste braţul meu,/ cum aleargă un câine de vânătoare/ de-a lungul strigătului de luptă,/ al stăpânului”) sau aşa-numitul „efect Doppler” („Deplasare spre roşu, mereu aceeaşi deplasare/ spre roşu/ o, linii spectrale ale vieţii mele,/ îndepărtare secretă şi perpetuă/ a insulei de sine însuşi”) (Stănescu/ Ştefănescu, 2020, pp. 20-21)”.

**9. Limbajul, zborul gândului**

Andrei Pleşu regresează mai mult în timp decât Borges şi amplasează aproape de „limba originară” o pasăre care planează unificator între cer şi pământ, cam cum ezită Pan între firea înaltă a omului şi firea cea joasă a Ţapului. Tot o pasăre – în Phaidros (Platon), pasărea Ibis, îl asistă pe Theut la descoperirea literelor şi a numerelor. Limbajul e zborul gândului creator asupra oglindirii sale create: poetul dispus să-l primească.

Dar să nu devansez… lucrurile… şi să degust pe îndelete eseostudiul lui Pleşu: Limba Păsărilor – practic nişte „Însemnări pe marginea unui dialog platonician”, fireşte asumându-mi riscul unui critic, hermeneut, transvaluativ şi transpoezesc transmodernist.

În acelaşi ton cu Ted Chiang şi cu Nichita Stănescu, Andrei Pleşu simultaneizează expresiile verbale „a fi viu” şi „a avea darul vorbirii”. Adică, explicit, cuvântul meu e doar semnul unui sens: e viaţa unui adevăr. Iar ontologia limbajului a întors spatele semnificaţiei, optând pentru viaţa sublingvistică: cea fonologică. Forţa cuvântului e mai largă decât valoarea lui lingvistică, e paralingvistică, metalingvistică, translingvistică, transcomunicabilă (adică poate comunica incomunicabilul, performanţă dată de scriitorii dintotdeauna şi de pretutindeni – n.m.). Şi mai pretinde „vrăjitorul” Platon (în Euthydemos – n.m.) că legein şi prattein sau poiein ar fi într-o coincidenţă eficace, că rostirea şi auzirea ar media un transfer de putere ca formă de timp al cărei conţinut îl dă labirintul ca spaţiu ecritural. Un personaj Ts’ui Pên (din Grădina potecilor ce se bifurcă/ creează diverse viitoruri, diverse timpuri, care se înmulţesc, de asemenea se şi bifurcă” (Borges, 1972, pp. 118-132)). Sarcina descifrării atitudinii lui Ts’ui Pên revine personajului Stephen Albert (ca subiect exterior): „Înaintaşul dumneavoastră nu credea într-un timp uniform, absolut. Credea în nişte serii de timpuri; într-o reţea în creştere şi vertiginoasă de timpuri divergente, convergente şi paralele”.

În fine într-un „Postscriptum din prima zi de martie a anului 1943”, Jorge Luis Borges revine cu câteva observaţii capitale: – Pentru Cabală, litera Aleph (cea dintâi din alfabetul limbii sacre) reprezintă Soph-ul, divinitatea pură şi nemărginită; s-a spus că Aleph-ul ar avea forma unui om care arată cerul şi pământul, pentru a ne spune că lumea de jos e oglinda şi harta celei de sus; ba că ar fi şi simbolul numerelor transfinite în care întregul nu-i mai mare decât partea; – cât priveşte motivul/ mithosul Oglinzii, o legendă îi atribuie lui Alexandru cel Mare un asemenea „obiect cosmic”, în cristalul căreia se reflectă tot universul. Văzând, în „mica sferă de culoare roşu-violetă, aproape orbitoare”, că există un Aléph în adâncul pietrei, Borges naratorul crede c-a văzut de ipso et de facto în toate lucrurile dar s-ar fi putut să fi uitat, căci mintea omenească este poroasă faţă de uitare.

**10. Omul-fantă**

Pietrele lui Nichita Stănescu au şi ele în miezul lor de vulcan răcit un Aleph, câte un punct în care poetul comprimă şi esenţializează la maximum universul, reducându-l la acest punct şi strecurându-se în interiorul acestuia: El este înlăuntrul desăvârşit,/ interiorul

punctului, mai înghesuit/ în sine decât însuşi punctul." (Stănescu, Necuvintele, 2009, pp. 101-103). Spaţiul nu mai există. O putere demiurgică l-a topit, reducându-l la acest înlăuntru, pură interioritate divină. „O voinţă, transpersonală şi transcendentă – ne lămureşte Daniel Cristea-Enache – anulează exteriorul, istoria propriilor mişcări şi istoria universală. Elegia întâi poate fi citită în oglindă cu Omul-fantă, în care, dimpotrivă, există numai exterioritate, numai afară. Dacă, din interiorul punctului suficient sieşi nu se mai vede nicio urmă, el fiind inexistenţa, virtualitatea albă (să ne gândim la un Big Bang dat înapoi), dinspre „omul-fantă", nu se pot vedea semnele şi direcţiile. Retina lui e „lipită de retina lucrurilor", „totul e lipit de tot"". Şi iată-l acum în toată splendoarea şi stranietatea lui pe omul-fantă care „întâlneşte sfera (deci aleph-ul – n.m.) şi are vederea aerului/ şi simunurilor// El mănâncă o frunză/ dar o mănâncă pe dinăuntru./ El are în afară pântec/ şi înlăuntru gură cu dinţi./ Nu se ştie cine îl mănâncă pe cine// omul-fantă face înconjurul lumii/ şi există numai cât să ia cunoştinţă, de existenţă.". Apoi, ca şi heptapodul lui Ted Chiang, „omul-fantă vine din afară/ el vine de dincolo/ şi încă de mai departe de dincolo/ Odată venit,/ nu se mai ştie cine-a venit/ şi cine într-adevăr e de dincolo/ şi încă de mai departe de dincolo este.// Totul e lipsit de tot:/ pântecul de pântec,/ respiraţia de respiraţie,/ retina de retină." (Stănescu, 2001, pp. 123-125). Ba, în acelaşi (con)text, Nichita Stănescu întrevede viitorul: „Nu se ştie cine respiră pe cine./ Istoria coagulează în cuvinte solemne;/ viitorul ni se înfăţişează sub forma unei vorbiri/ pronunţate de nişte guri/ cu multe mai perfecte decât cele ale noastre".

**11. Alfabetul de simboluri**

Dar citind toată povestirea „El Aleph" am avut confirmarea certă că Ted Chiang este un continuator al lui Borges; căci a preluat de la celebrul prozator argentinian, pentru nuvela „Împărţirea la zero", în primul rând, ideea că ceea ce au văzut ochii naratorului în Aleph „orice limbaj este un alfabet de simboluri a cărui întrebuinţare presupune un trecut pe care interlocutorii să-l cunoască" (Borges, 1972, p. 335); apoi ideea că „s-a petrecut simultan"; numai că transscrierea sa fusese succesivă, aşa cum îi îngăduise limbajul. Oglinda heptapodului este o variantă a Aleph-ului (al cărui diametru era de vrei doi-trei centimetri, dar spaţiul cosmic se afla aici, fără micşorarea dimensiunilor). Oricum, Borges nu uită nici spectrul Oglinzii, delimitând-o clar după metoda „metaforei sau convertirii întâmplărilor în limbaj": „Orice lucru (faţa oglinzii să zicem) era un infinit de lucruri, pentru că eu îl vedeam din toate punctele universului. Am văzut marea, zorii după-amiaza, mulţimea din America, un păianjen de argint în centrul unei piramide negre, un labirint distrus (era Londra), nesfârşite priviri apropiate scrutându-se în mine, ca într-o oglindă, am văzut oglinzile de pe lume şi nici una nu mi-a surprins chipul…" (Borges, 1972, pp. 336-337).

Mulţumindu-i gazdei sale, Carlos Argentino Daneri, pentru ospitalitatea subsolului casei sale (eu intuiesc că intraseră în joc funcţia de ireal al realului, fantasticul metafizic, puterea poetică a simbolurilor), Borges instituie Aleph-ul ca (ménos/ forţă, tradus de poporul român prin substantivul comun mânie – n.m.).

Un poet ca Nichita Stănescu îşi are, dacă nu e un „papagal penibil", propria-i Kratosologie şi sokosologie (vezi sokos = cel viguros/ puternic). Pentru el limbajul e kratophanic. Adică limbajul e căutat la limita lui şi dincolo de ea. Înţelegând că autenticul poet e un curajos (în mai mare măsură decât acritaios – n.m.). Va-să-zică e nevoie de o tărie interioară şi de o anumită cutezanţă să-ţi revendici „tăria de înger"/ „inima dreaptă" (vezi grecescul Euthyphron – n.m.). Orice diacronie inversă e un „exotism" originar şi orice poet genial îşi revendică, zău, vechimea limbii sale (paláia phoné), care-şi revendică aşa-zisele „nume primitive, date de zei". Şi nu schiţează nici un gest la considerentele pseudosavante ale unor Steiner, Jung, Evola, Guénon deşi, poate, ar fi fost cazul.

În fine, Andrei Pleşu le cam scaldă. Ba cu esoterismul iudaic, ba cu o „Ursprache, aflată la limita sau dincolo de limita recuperabilului." Perfect – în ceea ce mă interesează pro

domo – ar fi nu sincronia ultimei trepte a limbajului, ci sincronia treptei lui dintâi. Dacă limba paradisului era ca o oglindă perfectă, lumina unei înţelegeri totale străbătea prin ea (vezi Chiang, 2017, pp. 37-81).

Iar prin înţelegere Chiang emite o supoziţie agreabilă (opusă unui Sartre, cu „Greaţa" sa – n.m.): „Ce-ar fi dacă ai descoperi un sens şi o ordine în tot ceea ce vezi?". Ce să fie?! Tot o „greaţă"! Ar fi tragic!. Se caută mereu cuvintele de sub cuvinte, adică zeul ascuns în fiecare dintre ele. Însă orice „retorică umanistă" le va respinge. Orice întreprindere care echivalează cu deconspirarea unei taine oraculare este o oroare (hybristikà) impardonabilă. De altfel Andrei Pleşu subliniază agil cratylosica limbă originară, acea forţă uitată a Cuvântului, de natură să-şi exprime lumea şi totodată să o şi creeze/ căci limba originară e Kratophanie, după cum numele originar (onoma) e fiinţă (on), înainte de a fi sens (nóema); şi mai poate trece şi „limba revelată".

Curios de noi demersuri consult o carte proaspătă de-a lui Marius Ghica „Cosmopolis" şi realizez că Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Czeslaw Milosz, Eugène Ionesco, Vaclav Havel, Bernard-Henry Lévy, Paul Valéry (şi alţii asemenea lor – mi-a precizat însuşi Marius Ghica, la o întâlnire la Cafeneaua literară „Gorjeanul" al cărei amfitrion sunt de vreun deceniu (2011-2021)), au apăsat pe „acceleratorul" politicilor văzute în diferenţă, conservării de tradiţii culturale, au demascat „amânarea democraţiei", „tirania benefică" a opiniei publice (de fapt „curat malefică" în dese conjuncturi – n.m., I.P.B.), au militat pentru acel „sine însuşi ca un altul" şi pentru subtilitatea dorinţei unei vieţi împlinite cu şi pentru ceilalţi, în cadrul unor instituţii drepte ş.a.m.d.

Pe aceste coordonate, o voce tânără precum a universitarului Iacob-Daniel Chivu nu ezită să tragă la rându-i un similar semnal de alarmă: „Consecvenţa în dispersie şi conflict a condus la amânarea (s.m.) unei decizii importante şi a facilitat cronicizarea crizei învăţământului… Pericolul extinderii penuriei de competenţe este tot mai real… Societatea românească recunoaşte necesitatea dezvoltării învăţământului, dar această retorică nu are corespondenţe tranşant într-o susţinere substanţială" (Chivu, 2016/ Chivu, 2020).

Ca să nu închei „subit" eseostudiul de faţă, mă reîntorc la Andrei Pleşu care stipulează acel „transidiomatic" drept „miraj" al limbilor moderne, al literelor transcendente; asta fiindcă exemplul ţesătorului e la fel de profan ca exemplu vorbitorului căci „vorbirea e ţesere, încrucişare de verbe (rhémata) şi nume (onómata), de termeni ai mişcării şi termeni ai fixării" (vezi Chivu, 2019, pp. 201-206) comunicabilului.

## BIBLIOGRAPHY


Iacob-Daniel Chivu: Îmbunătăţirea capacităţii motrice şi funcţionale a elevilor prin includerea activităţilor fizice dans modern, Tae-Bo şi Pilates în Curriculum la decizia şcolii; Editura Universitaria, Craiova, 2021.

Iacob-Daniel Chivu: Activităţi motrice alternative în cadrul curriculumului la decizia şcolii; Editura Universitaria, Craiova, 2019.

Jorge Luis Borges: Moartea şi busola; prefaţă, notă bibliografică şi traducere de Darie Novăceanu; Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Nichita Stănescu: Necuvintele; prefaţă de Daniel Cristea-Enache; Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2009.

Marius Ghica: Cosmopolis. Eseuri şi tălmăciri despre noi şi viaţa în Cetate; Editura Aius, Craiova, 2020.

Iacob-Daniel Chivu: Educaţia – activitatea socială acordată la repere culturale şi istorice bine determinate; în Analele Universităţii Constantin Brâncuşi din Târgu Jiu, 2020, pp. 156-166

Iacob-Daniel Chivu: Proiectarea didactică şi relaţia dintre documentele educaţionale curriculare cu programa şcolară; în Studia Universitatis „Vasile Goldiş”, Arad, vol. 5, nr. 2 (10), decembrie 2016, pp. 45-49.

Iacob-Daniel Chivu: Management of sports organizations and communication; Annals of the „Constantin Brâncuşi” University of Târgu-Jiu, Economy Series, Issue 6/2019.

Ted Chiang: Împărţirea la zero; traducerea de Ileana Buşac; Editura Nemira, Bucureşti, 2011

Solomon Marcus: Provocarea ştiinţei; Editura Politică, Bucureşti, 1988

Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea/ Manifest; traducerea de Horia Mihail Vasilescu; Editura Polirom, Iaşi, 1999

Nichita Stănescu: Ordinea cuvintelor (versuri); Nichita Stănescu; prefaţă, cronologie şi ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu; Editura Cartea Românească; Bucureşti, 1985

Lucian Blaga: Opera poetică; cuvânt înainte de Eugen Simion, prefaţă de George Gană, ediţie îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga; Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Nicolae Balotă: Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze româneşti şi străine; Editura Minerva, Bucureşti, 1976

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Dicţionar de Simboluri (vol. 2, E-O), Editura Artemis, Bucureşti, 1995

Erich von Däniken: Amintiri despre viitor. Enigme nedezlegate ale trecutului; traducerea: Gh. Doru, S. Stanciu, cuvânt înainte de Ion Hobana, Editura politică, Bucureşti, 1970

Ivan Evseev: Dicţionar de simboluri, Editura Vox, Bucureşti, 2007

Nichita Stănescu: Noduri şi semne; prefaţă de Răzvan Voncu; Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2010; vezi „Măreţia frigului: Romanul unui sentiment” (1977); pp. 43-201

Edgar Papu: Din clasicii noştri. Contribuţii la ideea unui protocronism românesc; Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

Nicolae Labiş: Albatrosul ucis; ediţie îngrijită şi postfaţă de Gheorghe Tomozei; Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966

Ion Popescu-Brădiceni: Facerea şi Corpul. tomul I. Scurt tratat de ostensiotică şi ostensiologie; Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2010

Ion Popescu-Brădiceni: Facerea şi corpul. Tomul II. Scurt tratat de himeneutică şi himenologie. Introducere în semiotica şi hermeneutica vizuală. O monografie a ostensiunii şi a compoziţiei în pictură. Fundaţia-Editura Scrisul românesc, Craiova, 2011.

Gaston Bachelard: Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei; traducerea: Irina Mavrodin; Editura Univers, Bucureşti, 1998

Lucretiu: Poemul naturii; traducerea de T. Naum; prefaţă de T. Vianu; note de G. Brătescu, T. Naum, E. Toth; Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965

Nichita Stănescu: Starea poeziei, prefaţă de Aurel Martin, B.P.T., Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Nichita Stănescu: Epica Magna; Editura Junimea, Iaşi, 1978

Nichita Stănescu: Ce bine că eşti! Ce mirare că sunt! Poesis; selecţie, studiu introductiv şi bibliografie de Alex Ştefănescu; Editura Tempus, Bucureşti, 2020

Andrei Pleşu: Limba păsărilor; Editura Humanitas, Bucureşti, 1994

Abdur Rahman: Anatomia ştiinţei; cuvânt înainte: Ioniţă Olteanu; selecţie şi controlul traducerii: Ileana Ionescu-Siseşti; traducerea: Ioana Dragomirescu, Mihaela Anghelescu-Irimia, Editura Politică, Bucureşti, 1988

Albert Szent-Gyorgyi: Pledoaria pentru viaţă; selecţia textelor şi prefaţă: Attila Szabo; traducerea: Eva Ţuţui, Iulia Vaida; Editura Politică; Bucureşti, 1981; control ştiinţific: I.F. Dumitru;

Ion Popescu-Brădiceni: Poetul este un rege şi i se cuvine un tron. I. Laureaţii Marelui Premiu A.N.P. „S.L.B.”: Poeţii; Editura Centrului Culturii Tradiţionale Gorj, Târgu-Jiu, 2019

Ion Popescu-Brădiceni: Reinventarea capodoperei. Arca Metanoia, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2016

Ion Popescu-Brădiceni: Reinventarea capodoperei. II. Schimbarea de paradigmă; Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2018

Eugen Negrici: Literatura română sub comunism; Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003

Eugen Negrici: Iluziile literaturii române; Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008

Cassian Maria Spiridon: Aventurile Terţului; Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2009

Paul Ricoeur: Despre traducere; traducerea şi studiul introductiv de Magda Jeanrenaud; postfaţă de Domenico Jervolino; Editura Polirom, Iaşi, 2005

Francis E. Peters: Termenii filozofiei greceşti; traducere de Dragan Stoianovici; Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Aristotel: Despre suflet; traducere şi note: N.I. Ştefănescu; Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969

Constantin Bălăceanu-Stolnici: Incursiune în lumea sufletului. O abordare antropologică; Editura Paideia, Bucureşti, 2004

Vintilă Mihăilescu: Antropologie. Cinci introduceri; Editura Polirom, Iaşi, 2007

Lucian Blaga: Opere (8). Trilogia cunoaşterii; Ediţie îngrijită de Dorli Blaga; studiu introductiv de Al. Tănase; Editura Minerva, Bucureşti, 1983

Eugen Lovinescu: Opere (I); ediţie îngrijită de Maria Simionescu şi Alexandru George; studiu introductiv şi note de Alexandru George; Scriitori români; Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Tudor Cătineanu: Configuraţii „fizice” şi exerciţii metafizice; Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.

Jorge Luis Borges: Moartea şi busola; prefaţă, notă bibliografică şi traducere de Darie Novăceanu; Editura Univers, Bucureşti, 1972

Iacob-Daniel Chivu: The development of the students' motric capacity through dance; în Journal of Sport and Kinetic Movement, vol.II, no.26/2015

Leibniz: Monadologia; traducere de Constantin Floru; studiu introductiv de Dan Bădărău; Edit. Humanitas, Bucureşti, 1994

Ludwig Witttgenstein: Tractatus logico-philosophicus; traducere, cuvânt introductiv şi note de Alexandru Surdu; Edit. Humanitas, Bucureşti, 1991

# *ROMANIAN LITERATURE IN SERBIA AND POSTWAR YUGOSLAV LITERARY CONTEMPORANEITY*

**Pavle Sekeruš, Ivana Živančevićš-Sekeruš, Virginia Popović**
**Prof., PhD, Prof., PhD, Assoc. Prof., PhD, Novi Sad University**

*Abstract: Romanian literature in Vojvodina since the first attempts has promoted creativity and tendency towards authenticity, managing to enjoy its own identity with that specificity offered by the multicultural space in which it has evolved. Romanian literature in Vojvodina created its own physiognomy in the second half of the last century based on the accumulated tradition in the period between the two World Wars consolidated by the appearance of Romanian periodicals and the literary debut of the first modern Romanian writers. The Romanian literary phenomenon in the former Yugoslavia has evolved over the years at the confluence of Romanian and Serbian literature, gaining authenticity through the socio-cultural and linguistic reality in which Romanian-language writers were trained and asserted, sometimes exceeding the status of minority literature. In the Romanian literature of the former Yugoslavia, the poetry was the first which enjoyed an increased attention from the Romanian writers. Appealing to modalities or autochton motives, Romanian literature in this former communist country conveys the acute turmoil of the reality in which the writer completes his creative act (socialism, the political situation in the former Yugoslavia, etc.) and enters into direct dialogue with the distant, just to strengthen their identity. On the one hand, influenced by the coexisting peoples of the Autonomous Province of Vojvodina and on the other hand by the Serbian literature of majority, some writers leave the Romanian creative space and become well-known Serbian writers, for example: Vasko Popa and Florica Ștefan. In the paper we will highlight some important moments of the post-war Yugoslav literature, parallel to the development of Romanian literature in this area.*

*Keywords: Serbian literature, Romanian literature, contemporaneity, socialism, postwar literature*

Înstrăinaţi după 1918 de pierderea culturală din care fac parte organic, românii din Voivodina au fost nevoiţi să-şi asume propriul destin, propria evoluţie istorico-culturală şi literară. S-a produs dezvoltarea „pe cont propriu" (Agache 2006:101) a unei literaturi care a tins continuu să se sincronizeze cu fenomenul general românesc dar şi să ţină pasul cu ceea ce se petrece în plan literar sârb. Atunci când în literatura sârbă a început războiul dintre realişti şi modernişti a început să se topească gheaţa stalinismului, iar realismul socialist să piardă influenţa şi locul pe care l-a avut în literatura sârbă. În această perioada au început pătrundă tendinţe noi şi moderne în creaţia artistică, îndeosebi în poezie, prin debutul primilor scriitori moderni de talia lui Vasko Popa[1], Miodrag Pavlović, Stevan Raičković, Miroslav Antić şi alţii. Majoritatea dintre ei încă din primele cărţi s-au anunţat de pe poziţii antitradiţionale, iar din poezia lor a iradiat spiritul timpului nou. Deoarece războiul s-a încheiat cu doar câţiva ani înapoi, s-au creat condiţii pentru pătrunderea noilor idei. Trebuie amintit că tendinţele moderne nu au apărut prima dată în operele poeţilor care şi-au început activitatea literară după război ci formele expresive moderne au apărut pe plan mai larg cu mult înainte, încă din perioada de după Primul Război Mondial, prin explozii lirice prin care şi-au anunţat prezenţa Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Oskar Davičo, Rade Drainac, şi alţii. Datorită sensibilităţii moderne şi avangardismului lor, unii dintre aceşti poeţi au fost mereu în focarul vieţii literare,

[1] Primele poezii Vasko Popa publică în ziarele „Književne novine" şi „Borba". Primul volum de poezii „Scoarţa" (1953) împreună cu volumul „87 poezii " al lui Miodrag Pavlović se consideră a fi piatra de temelie a poeziei moderne postbelice în Serbia. Vasko Popa a publicat următoarele volume de poezii: „Nepočin polje" (1956), „Sporedno nebo" (1968), „Uspravna zemlja" (1972), „Sare de lup" (1975), „Kuća nasred druma" (1975), „Živo meso" (1975), „Rez" (1981) şi ciclul de poezii „Cutia mică" (1984).

au distrus permanent cadrele dogmatice şi au luptat pentru libertatea multilaterală şi angajată a creaţiei artisitice. Fondatorul teoretic şi practic al spiritului nou în creaţia dintre două războaie şi imediat după Al Doilea Război Mondial, mai ales după anul 1948, a fost Miroslav Krleža, odată cu el şi Dušan Matić, Marko Ristić, Aleksandar Vučo şi alţii. Acest curent a reuşit să învingă „scleroza" din creaţia literară sârbă şi să deschidă spaţiu liber pentru talente şi sensibilităţi poetice de talia lui Vasko Popa, Branko Miljković, Florica Ştefan şi alţii.

Perioada imediat postbelică se caracterizează printr-o efervescenţă spirituală fără precedent a culturii românilor din Serbia, care se manifesta prin fondarea primei mişcări literare şi culturale, paralel cu întemeierea unor instituţii de învăţământ şi culturale. Din iniţiativa lui Vasile (Vasko) Popa a luat naştere Uniunea Culturală a Românilor (1945), care prevedea între obiectivele sale publicarea unui ziar săptămânal, tipărirea cărţilor etc. în limba română. Astfel că la Vârşeţ apare săptămânalul *Libertatea*, cel dintâi ziar românesc din perioada postbelică în Voivodina şi suplimentul său *Libertatea literară.* În paginile acestui ziar s-au format generaţii, promoţii, scriitori. Viaţa cultural-literară din Voivodina este strâns corelată de-a lungul anilor ce au urmat celui de-al Doilea Război Mondial de revista *Lumina.* În mijlocul entuziaştilor întemeietori ai revistei se găsea poetul Vasko Popa, care împreună cu alţi poeţi şi scriitori din Banatul sârbesc (iugoslav), „a însufleţit renaşterea culturală şi literară a românilor din Banatul iugoslav-Voivodina" (Agache 2006: 101). De-a lungul celor şapte decenii de apariţie a revistei *Lumina,* a cunoscut mai mulţi redactori responsabili care i-au imprimat orientări diferite. Primul redactor al revistei a fost Vasko Popa (1947- 12 numere). În cadrul *Cercului Literar Lumina*, pas important în evoluţia creaţiei literare din Voivodina, Vasko Popa citeşte *Drumul literaturii noastre,* ce s-a constituit, prin precizarea tendinţelor şi sarcinilor literaturii de expresie românească din Voivodina, într-un program – manifest urmat de întreaga mişcare (Popa 1947: 1-3). Programul prezentat de Vasko Popa indica „drumul tinerei noastre literaturi... drumul dragostei scriitorilor noştri faţă de popor... drumul visului minunat al scriitorilor şi al poporului lor..." (Ibidem). Principalul fondator al mişcării literare, preciza că literatura noastră tinde să fie şi trebuie să fie continuarea celor mai bune şi celor mai sănătoase tradiţii ale clasicilor români.[...] Bazată pe această moştenire literară, literatura noastră [...] prin conţinut, face parte din literatura popoarelor iugoslave". Urmează apoi un îndemn la abordarea unor genuri şi specii literare necesare acelei epoci. Pentru scriitori „este necesară o muncă asiduă dedicată atât compunerii însăşi a operelor, cât şi lecturii regulate şi urmării cotidiene a evenimentelor complexe şi studierii lor. Este necesară dezvoltarea tuturor genurilor literare care, în timpul dat şi în limitele experienţei în creaţia literară, ar vorbi cu succes poporului: mă gândesc la dramă şi la literatura satirică umoristică, în care până acum nu s-au încercat puterile scriitorilor noştri..." (Agache 2006: 104).

În primii ani după manifestul lui Vasko Popa, revista *Lumina* era orientată mai mult literar-artistic, publicând lucrări originale în versuri şi proză ale scriitorilor români voivodineni, traduceri din autori sârbi şi scrieri de autori români şi străini. Este salutată în presa sârbă şi românească şi fiind considerată „o nouă etapă în viaţa literară a românilor din Serbia" (ibidem: 105). În paginile revistei *Lumina* se publică poezii originale, schiţe şi povestiri semnate de autori din Voivodina, studii despre clasicii literaturii române, note critice, recenzii, reportaje, cronici literare şi culturale. Se atribuie atenţie deosebit cultivării limbii literare. Prin contribuţia lui Vasko Popa, noile necesităţi ale unei vieţi culturale în continuă dezvoltare (minoritatea naţională română este oficial impulsionată a se manifesta cultural-literar) au determinat şi extinderea interesului revistei pentru munca de largă culturalizare prin publicare. Împreună cu alţi intelectuali români din Banatul sârbesc, Vasko Popa a fost mentorul tuturor instituțiilor de cultură din Voivodina, partea mare dintre aceste instituţii funcţionează şi astăzi, contribuind la păstrarea şi afirmarea spiritului românesc în Serbia. Vasko Popa în deceniul cinci s-a confruntat cu o perioadă grea, datorită rezoluției şi efectelor Informbiroului, determinându-l să publice articole „periculoase" în una dintre cele

mai cunoscute reviste literare din fosta Iugoslavie, *Književne novine,* prin care a devenit cunoscut nu doar în țara sa ci și în întreaga Europa. Era unul dintre cei mai traduși poeți din Serbia în limba engleză, fiindu-i publicate două volume la Manchester şi New York, în 1978, respectiv 1979, iar volumele sale: *Scoarța, Câmpia neodihnei, Cer secund, Țara verticală, Sarea lupilor, Casa în mijlocul drumului, Carne vie, Incizia* (Popa 1997: 5-455), trebuiau să fie traduce integral și în limba română, ceea ce s-a întâmplat abia douăzeci de ani mai târziu în traducerea „pe de-a-ntregul excepțională" (Ungureanu 2000: 20) a lui Ioan Flora (Vasko Popa, *Inel celest. Poeme alese, selecție și traducere de Ioan Flora,* Pitești: Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, 2000). Mai târziu au continuat să apară zeci și sute de traduceri din opera sa în mai multe limbi străine, în română l-au tradus Nichita Stănescu (*Versuri,* București: Editura Tineretului, 1966) și Marin Sorescu și Slavomir Popovici (*Sare de lup.* Versuri. București: Editura Univers, 1983) și Ioan Flora (*Câmpia neodihnei,* București: Editura Minerva, 1995). În spațiul litear sârb, Vasko Popa devine cunoscut prin enigme eliptice a lumii şi imaginaţii, culese din izvoare folclorice şi mitologie naţională, el modernizează discursul poetic. Criticii literari din fosta Iugoslavie descoperă în poezia sa „simboluri care aparţin stratului mitologic străvechi al triburilor sud-slave și patrimoniului lexical al poeziei sârbe populare" (Raichici 2009: 49). Poezia lui Popa este plină de poveşti lirice enigmatice, de imagini groteşti care duc la scrierea sa în formă de aforism sau anecdotă. În poezia sa se descoperă ilogicul versului şi conţinutul lui absurd. Metaforizarea poetică condensată a imaginilor poetice și a limbii au dus la o culoare nouă a versului și un suflu nou acelei perioade, o nouă sensibilitate și imagine a lumii. El posedă conştiinţa urbană a unui poet modern a cărui imagine a oraşului este demonică şi catastrofală. Universul poetic al lui Vasko Popa este diferit şi sfărâmat. Această conştiinţă urbană şi lexicul, în poezia sa, curg de la acelaşi izvor, iar fanteziile sale mitico-poetice sunt mai aproape de cuvântul vorbit. Concentraţia poetului asupra pitorescului expresiei şi asupra greutăţii sensului ei, este lipsită de frumuseţe şi de reguli ale versificaţiei. Expresia poetică din micul spaţiu pe care îl ocupă poezia, eliberează marea ei energie iar imaginea construită în acest mod este iradiată de un întreg semantic. Universul popian este senzual şi material, palpabil şi identificabil şi în acelaşi timp concret şi abstract, pitoresc şi simbolic, enigmatic şi embiguu. Concretul nu este în concordanţă cu convenţiile prin care se vede şi înţelege universul. Poetului îi este frică de dezbinare şi gol, mâhnit de universul fără echilibru, fără urmări şi sensuri legale. *Ars poetica* lui Vasko Popa este definită metaforic: „Eşti întrebat ce semnificaţie are poezia ta şi totuşi, deşi întrebarea ni s-a părut firească şi simplă, nimeni nu întreabă mărul ce semnificaţie are fructul său. Dacă mărul ar putea să vorbească, ar răspunde: Muşcaţi şi vă veţi da seama singuri ce înseamnă... Eşti adesea întrebat de unde ai luat cuvintele pentru poezia ta. Există cuvinte „jar" care merg drept la inimă. Ele te pot mistui. Există cuvinte „oase", care ţi se opresc în gât. Te poţi îneca cu ele. Există cuvinte „şerpi", care ţi se încolăcesc în jurul capului. Din pricina lor trebuie să înveţi să cânţi la flautul fermecat. Sunt cuvinte de tot felul, care te pot distruge. În general, cu cuvântul nu se glumeşte. Şi, printre altele, există şi cuvinte-cheie. Aceste cuvinte sunt singurele cuvinte vii din care poţi crea poezia (...) să fie coapte înlăuntrul lor" (Popa 1987: 2-7).

Pe de altă parte, literatura de limba română din Voivodina nu s-a scris după un program, anumite grupuri au avut mai mult un caracter organizatorico-administrativ decât nişte contururi de orientare estetică. Propriile tendinţe s-au manifestat subteran, cu orientări literare particulare. Poetica unor scriitori a fost originală sau mimetică, rezultând din împletirea multitudinilor tendinţe. Începuturile acestei activități nu putem căuta cu un secol sau două în urmă, ci se știe precis că odată cu începerea școlii liceeale din Vârșeț și-a început activitatea Societatea Literară a Elevilor Români, iar rezultatul muncii lor a fost *Almanahul Societății Literar a Elevilor Români 1945-1946,* care apare în 1947, unde s-au afirmat primii scriitori români din fosta Iugoslavie. Primii anii de după război erau hotărâtori pentru

mișcarea literară din Voivodina. Începuturile unei literaturi care s-a scris cât de cât după un anumit program, sau a căror scriitori se pot împărți pe generații (generația scriitorilor anilor '50, generația scriitorilor anilor '60 etc.), au fost create de Revoluția Socialistă și prin dezvoltarea moștenirii noastre la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, dar și prin ajutorul lui Vasko Popa care era unul dintre fondatorii revistei literare, „Lumina". A mai fost câteva momente importante și decisive pentru începutul orientării literare românești în Serbia: primul este înființarea în aprilie 1946 a ziarului „Libertatea" și a suplimentului său literar *Libertatea Literară*, în care s-au afirmat noile generații de scriitori, iar al doilea moment este înființarea *Cercului Literar Lumina,* născut din dorința scriitorilor români de-a da activităților literare un caracter organizat. În ianuarie 1947 începe editarea revistei „Lumina", redactor-șef fiind Vasko Popa, ceea ce era pentru românii din Serbia un moment important în dezvoltarea și promovarea valorii lor culturale și spirituale. Revista apare fără întrerupere și astăzi, după mai mult de șapte decenii, iar în paginile ei au publicat sute de colaboratori din România și Serbia. Important este faptul că în paginile ei s-a publicat operele scriitorilor sârbi și ale altor popoare conlocuitoare din fosta Iugoslavie în traducere română, fiind considerată un bun exemplu de interculturalitate și toleranță.

Punctul culminant din punct de vedere valoric al literaturii de expresie românească din Serbia se petrece în anii șaptezeci, începutul anilor optzeci când pe scena literară apar scriitori de talie europeană precum, Ioan Flora, Ioan Baba, Slavco Almăjan, Radu Flora, Petru Cârdu. Unii dintre ei, veniți de la studii din București au adus o nouă viziune asupra lumii, au folosit un alt limbaj față de scriitorii rămași acasă, astfel că s-a produs o ruptură între poeții tradiționaliști și moderniști, ceea ce a rezultat cu părăsirea din partea lui Vasko Popa a spațiului cultural identitar român, transferându-se în literatura sârbă de unde niciodată nu s-a mai întors. Urmându-l, mai târziu și alți poeți, precum erau Petru Cârdu și Florica Ștefan, dar care, totuși, au rămas să scrie în ambele limbii, devenind cunoscuți scriitori ai ambelor literaturi, române și sârbe.

Acum se produce o aspră influență a (post)modernismului românesc, mai ales a celui sârbesc, în special prin publicarea operelor lui Vasko Popa s-a dus la componente importante ale spiritului modern (Popa 1997: 43). La fel, literatura română se traduce în limba sârbă. Acum Nichita Stănescu vizitează Belgradul și scrie volumul *Belgradul în cinci prieteni* și participă la înființarea unui curent sârbesc numit *clocotrism* sau *curentul clocotrist*, al cărui promotori au fost Ioan Flora, Adam Puslojić și Aleksandar Sekulić. Mișcarea s-a bazat pe *performance*, care în aeastă perioadă au fost adevărate laboratoare de creație, fiind "o întrepătrundere dintre eul biografic și cel artistic, dar accentul cade pe însăși prezența fizică, corporală a artistului în opera de artă, ca și pe creația artistică colectivă, care este în același timp o comuniune spirituală a artiștilor, cei ce sunt și artiști, dar și oameni care au o biografie concretă" (Dan 2008: 64). Dacă cercetăm care au fost rădăcinile acestui tip de creație, în care eul biografic al artistului este pus în centrul atenției, se pot găsi, în special în avangarda sârbă din perioada antebelică și interbelică. Literatura sârbă din această perioadă, mai ales adepții curentului suprarealist sârbesc și mai ales a *zenitismului* au stabilit legături importante cu mișcările avangardiste europene, inclusiv cu avangarda din România și cu dadaismul lui Tristan Tzara.

Vasko Popa a însemnat prin opera sa, pentru spaţiul liric sârbesc, o rupere de tradiţional şi încadrare în modernitate. Prin apariția în anul 1953 a volumului *Scoarţa/Kora* s-a produs un adevărat „șoc" în literatura sârbă, a reprezentat un „manual" de autonomie textuală. Şi dacă era criticat de tradiţionalişti, autorul volumului publicat „în plin avânt revoluţionar" a propus un nou model liric, modern, original prin inovaţia lexicală. Borislav Radović apreciază că „ciudăţenile pline de oroare şi acele pozne violente îşi trag rădăcina dintr-un imanent miracol al limbajului" (Radović 1987: 73). Modernizarea literaturii est-europene, deci, a avut o ascendenţă româno-sârbă. „Nici un alt poet sârb – afirmă Borislav

Radović – nu a avut atâţia succesori şi atâţia emuli" (ibidem). Concepţia volumului *Scoarţa* a prevenit un nou concept poetic care înnoieşte poezia de avangardă. În acest volum, Popa este creatorul unui univers, este demiurgul care consolidează lumea după voia şi măsura sa. *Scoarţa* este învelişul acelei lumi, povestea microcosmică şi istoria lirică. Ea are creatorul său, spaţiul său, timpul său, lucrurile sale, animalele sale, jocurile sale şi lista celor enumerate, are au un început şi un sfârşit. A semănat cu Paul Celan (Ungureanu 2000: 7), ca tip de creator „al zonelor insulare" şi al locurilor „străpure", Vasko Popa a găsit alternativa alegorică, paradoxală, de a-şi aşeza lirica sa pe mitologia românească şi pe eposul medieval sârb. Satul strămoşilor din această parte a Banatului şi „înalta civilizaţie a Belgradului" (Strittmater 1987: 71) sunt cele două coordonate ale operei sale poetice. Temele şi motivele lirice sunt ridicate la înălţimea celor general umane, depăşind condiţia de poet româno-sârb, sud-est european. Cornel Ungureanu apreciază că „el este sârb (român, n.n.), după cum e balcanic, după cum e universal". Sintagme-poetice simbol ale motivului central al operei vaskopopiene sunt : „lupoaica cu foc", „sare de lup", „lupul şchiop", „păstorul de lupi", „bastardul lupilor" prin care autorul construieşte „o mitologie a emblematicului animal al dacilor liberi" (Popa 1947: 1-3). Marin Sorescu l-a caraterizat „un modernist arhaic" (Sorescu 1983) şi „un avangardist cu măsură". Scoarţa –Câmpia – Ţara – Sarea, sunt simbolurile centrale utilizate de poet. Este remarcabil faptul că Vasko Popa a introdus în spaţiul literaturii sârbe unele modele preluate din literatura română, miticul spaţiului românesc al Banatului. Modernitatea liricii lui Vasko Popa l-a determinat pe Marin Sorescu să afirme că, de sub „mantaua" lui a ieşit o mare parte dintre poeţii moderni al sud-estului european (Agache 2006: 125).

Asemeni s-a produs și în literatura sârbă. Dacă privim dezvoltarea literaturii sârbe moderne, ea are rădăcini în manifestul consemnat de scriitorii de talia lui Miloš Crnjanski, Rastko Petrović și Stanisav Vinaver din care se naște modernismul sârbesc între cele două războaie. Dorința lor era de căutare de noi căi și opunere expresiilor formei tradiționale. La începutul lui aprilie 1952, la tribunele de discuții privind literatura iugoslavă s-a vorbit despre perioada *dezghețului,* a unei ușoare eliberări de sub canoanelele realismului socialist. Discuțiile care duceau și la conflicte fizice au avut ca rezultat despărțirea moderniștilor de masa mare de realiști. Toate disputele, schimbările în literatura iugoslavă a avut un impact destul de mare asupra literaturii române din Voivodina. În revista *Lumina* (nr. 6 din 1957 și nr. 1 din 1958) a fost publicat un eseu intitulat *Ce-i de făcut?* Scris de poetul Ion Miloș (care a scris o lucrare de licență despre suprarealism, fapt foarte curajos pentru acele vremuri), a reprezentat prima încercare de retragere a revistei din calea tradiționalistă. Acest articol, apărut după scandalul și certurile dintre tradiționaliști și moderniști din literatura sârbă și din cauza apariției volumelor *Scoarța* de Vasko Popa și *87 poeme* de Miodrag Pavlović, petrecute la Congresul Scriitorilor de la Ljubljana în 1950, „a constituit un punct de reflecție asupra literaturii române din Banatul iugoslav, ci și semnalul necesarei abandonări a vechilor șabloane și schimbări a discursului poetic" (Agache 2010: 40). În articol scrie următoarele: „A trecut timpul literaturii de vorbe mari, poeziei-miting, poeziei exclamative, poeziei care n-a spus nimic, poeziei cu eterne banalități adjectivale, lipsită de un vocabular liric, secată de măduva cuvântului plin. Poezie fără control și măsură artistică. Literatura de compilații de fapte și discursuri. O literatură minoră, de însemnătate secundară, o literatură exterioară [...]". Germenii modernismului din eseul amintit mai sus, a deschis porțile generației de scriitori ai deceniului opt și restructurării discursului liric specific primei generații de scriitori dacest areal.

Situată la intersecția a două literaturi, cea română și cea a popoarelor iugoslave, literatura română postbelică din Voivodina a cunoscut o evoluție independentă, particulară, influențele exercitate asupra ei venind și dintr-o arie culturală și din cealaltă. Unii critici români (precum este Radu Flora) a vorbit de o „microliteratură" (Ibidem:45) în care poeții de

talia lui Vasko Popa nu s-au putut afirma, chiar dacă au debutat în limba matenă, au părăsit aces spațiu și au optat să-și scrie opera în limba sârbă. Despre bilingvism și traducera operelor dintr-un registru lingvistic în celălalt scrie unul dintre cei mai de seamă scriitori români din Voivodina, Slavco Almăjan: „Minoritarul român este o realitate. El trăiește cu adevărat între două noțiuni: una lingvistică, testamentară și alta geografică, socio-culturală" (Almăjan 1996: 84). Marea dilemă era în ce limbă să scrie un scriitori minoritat român: în limba maternă și să rămână izolat, sau în limba majorității și să se afirme mai ușor. Răspunsul la această dilemă îl dă Petru Cârdu, poet care a ales să-și scrie opera în cele două limbi: română și sârbă.: „În perioada aceea, poezi de expresie românească din Iugoslavia n-ar fi putut avea sorți de izbândă, întrucât aceasta era în fașă, într-o stranie izolare față de literatura europeană" (Cârdu 1991: 34). În România se instala cenzura stalinistă și la fel se implanta realismul socialist, factori nu prea stimulatori pentru exprimarea în limba maternă a scriitorilor români din Voivodina. Pe de altă parte, scriitorul minoritar român din Iugoslavia a găsit regimul titoist instaurat în Iugoslavia ceva mai deschis înnoirilor și valorilor europene. „Neîncrederea în creația minoritară a stat la baza opțiunii de părăsire a spațiului îngust minoritar și de exprimare în registrul lingvistic majoritar, sârb a lui Vasko Popa, Florica Ștefan" (Agache 2010: 46) precum am spus mai sus. Invazia ideologicului a reprezentat una din cauzele principale pentru întârzierea dezvoltării literaturii române din Serbia. În perioada de după cel de-al doilea război mondial, nu se vorbește în Iugoslavia despre o autentică literatură în limba română ci de o mișcare de trezire și de formare a conștiinței poetice și o aspră dorință de depășire a condiției de minoritar.

**BIBLIOGRAPHY**


Agache, Catinca, 2006, *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps Edit.

Agache, Catinca, 2010, *Literatura română din Voivodina.* Panciova: Editura Libertatea

Almăjam Slavco, 1996, *Metagalaxia minoritară,* Novi Sad: Libertatea.

Cârdu, Petru, 1976, *Să ai un suflet bilingv*. Analele Societăţii de Limba Română. Zrenjanin: Societatea de Limba Română din P.S.A.Voivodina.

Cârdu, Petru, 1991, *Sarea în bucate a existenței,* „Lumina", nr. 1-3.

Popa, Vasile (Vasko) *Semnificaţia poeziei, Lumina,* nr. 1-3, p. 2-7.

Popa, Ștefan N., 1997, *O istorie a literaturii române din Voivodina.* Panciova: Editura Libertatea, p. 43

Popa, Vasile (Vasko), 1947, *Drumul devenirii noastre, Lumina,* nr. 1, ianuarie 1947, p. 1-3.

Popa, Vasko, 2002, *Rumunske i druge pesme.* Vârşeţ: Editura KOV.

Popa, Vasko, 1965, *Pesme.* Belgrad: Editura Srpska Književna Zadruga.

Popa, Vasko, 1997, *Sabrane pesme,* Kolekcija Mala kutija, Društvo Vršac lepa varoš, Vršac.

Rajkić, Ljubița, 2009, *Vasko Popa- o frontieră poetică,* București: Ideea Europeană.

Radović, Borislav, 1987, *Omagiu lui Vasko*. Nr. 7. Panciova: Lumina, p. 73.

Sorescu, Marin, 1983, *Păreri de post despre poezia de dulce a lui Vasko Popa.* Prefaţă la volumul *Sare de lup.* Bucureşti: Univers.

Strittmater, Eva, 1987, *Planeta Popa.* Nr. 7. Panciova: *Lumina*, p. 71.

Ungureanu, Cornel, 2000, *Referinţe critice* la *Inel celest: Vasko Popa –un poet al răsăritului.* Bucureşti: Grai şi suflet.

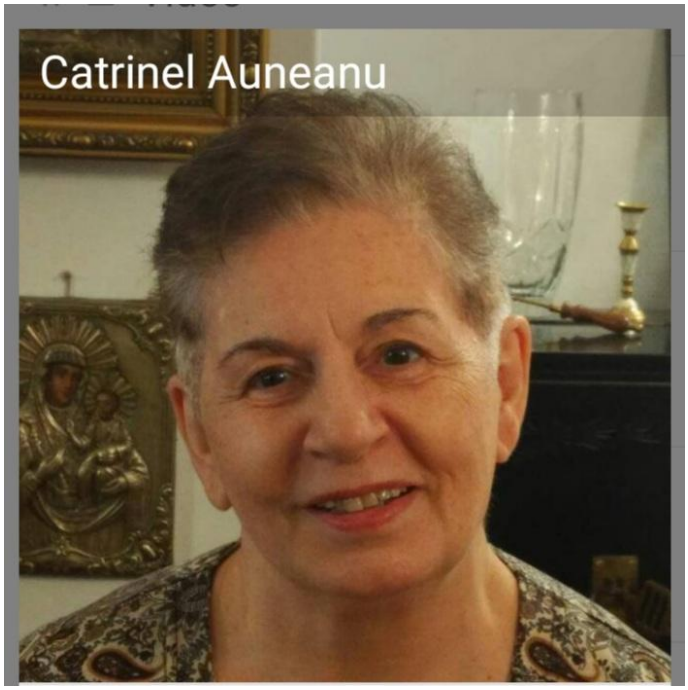
Ungureanu, Cornel, 2000, *Vasko Popa, un poet al răsăritului,* în prefața la Vasko Popa, Inel celest, traducere Ioan Flora, Pitești: Editura Grai și Suflet – Cultura Națională.

## *THE MUSIC OF THE LIGHT: CATRINEL AUNEANU, THE TRANSLATOR*

**Luiza Catrinel Marinescu**
**Assoc. Prof., PhD, St. Kliment Ohridsky University, Sofia, Bulgaria, Romanian Language Institute, Bucharest, Romania**

*Abstract: Catrinel Auneanu was a Romanian language and literature teacher, born on the 29th of September 1941 and who passed away on the 12th of March 2021. She was also a very apreciated translator of various books from French language. Realizing that the well known classics of esoteric wrtings were well known in France and considered a part of their cultural heritage, most people in Romanian speaking world would never have heard of them, Catrinel Auneanu have done a pioneering work, as all the Romanian researchers could be introducted to French ezoteric literature through reading this literature in translation. Their exposure to these works not only allowed them to connect to these particular French writers and discover their existential concerns, but also created in their minds an image of France as a land with robust intellectual esoteric tradition. On the other hand, France have a rich literary esoteric past which is not uet discovered in Romania. The books that Catrinel Auneanu had translated in Romanian provide an essential insight into different lives and societies and they also reinforce the idea that these experiences are magique for Romanian readers. Catrinel Auneanu was an exceptional translator who was at the forefront in introducing the esoteric translations of foreign literature in Romania. She was married with the writer and the publicist Manole Auneanu (10th of October 1935, Galați- 25 of December 1993, Bucharest) . She is also the sister of Romanian novelist Dan Stanca.*

*Keywords: Romanian Translation Studies, Spirituality, Esoterism, Nonfiction, Romanian Language and Literature Teacher.*

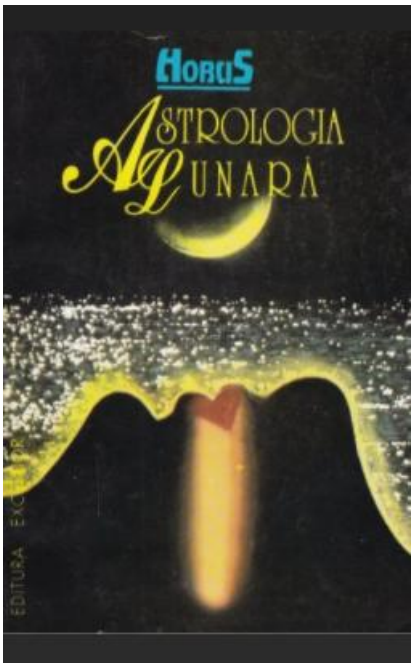



Doina Catrinel Lucia Auneanu rămâne în sufletul celor care au cunoscut-o o ființă inteligentă și luminoasă, un spirit cald, care știa să asculte și să vorbească, o îngemănare de muzică și lumină pe care le-a răspândit prin intermediul cuvintelor ca editor proprietar al Editurii Excelsior CA, prin tot ceea ce a făcut: profesorat, mentorat, și traducere. Absolventă a Facultății de Filologie, secția limba și literatura română în anul 1964, exact la 100 de ani de la înființarea Universității din București, Doina Catrinel Lucia Stanca (Auneanu) provenea dintr-o familie cu preocupări intelectuale, care le-a oferit copiilor educație și normalitate, în vremurile cețoase ale perioadei dure care a urmat în istoria românească după Cel de Al Doilea Război Mondial.

Adevărul și tainele universului sunt cel mai bine simbolizate de nume, iar evoluția spiritului este de cele mai multe ori prefigurată prin cuvânt. Armonia îmbinării numelor dă imaginea de ansamblu a drumului care îi este prefigurat sufletului, căci numele cheamă sufletul, el e cheia și codul exsitenței, el are influență modelatoare asupra caracterului și al

destinului omului: *Doina***,** cântecul românului, *Catrinel,* diminutiv hipocoristic de la Ecaterina, nume grecesc semnificând puritatea, nume terminat în -el, adică nume care îl invocă permanent pe Creator, deschizându-se către iubirea Sa, *Lucia,* nume latinesc care semnifică „cea care face lumină, cea care este asemenea unei raze de lumină". Preocupările pentru numerologie, pentru înțelegerea conexiunilor dintre data nașterii, numele și prenumele unei persoane au făcut-o pe Catrinel Auneanu să citească mult despre semnificația numerologică a compatibilității dintre oameni și să traducă lucrări de astrologie, de ezoterism care pun în lumina încercării de a înțelege legăturile subtile ale existenței, ca o vibrație de frumusețe și umanism. (Fermier, 2012: 15)

Catrinel Auneanu a fost profesoară de limba și literatura română, îndrumând mult timp zeci de generații de copii de gimnaziu din București, ultima dintre acestea fiind Școala Generală Vasile Alecsandri din București, o școală cu tradiție de profesionalism și de seriozitate. Pasionată de meseria de profesor de limba și literatura română, Catrinel Auneanu a făcut ani de zile naveta pentru a-i învăța pe copiii din alte localități. Fiecare zi din viața sa de profesoară a fost o nouă zi, în care a știut să îi atragă spre lumina și înțelegerea limbii și literaturii române pe diverși elevi, din locuri diferite și din medii variate. A reușit să îi fascineze, să îi atragă și să îi îndrume, căci nivelul ei de pregătire și mai ales toate cunoștințele pe care le avea de dăruit erau multe și deosebite. A reușit de cele mai multe ori să fie un model pentru copiii pe care i-a format și pe care i-a făcut să aibă succes în ceea ce s-ar putea numi școala misterelor, care este viața. Mulți dintre ei au iubit-o atât de mult încât peste ani și-au amintit de ea și au optat pentru copii lor care să învețe la școala unde ea era profesoară în București. Înțelegându-i și ascultându-i cu răbdare pe toți cei care i-au fost elevi și prieteni, Catrinel Auneanu a fost o ființă rafinată, elegantă, cultivată și evoluată, un om adevărat în cel mai pur înțeles al cuvântului. Împreună cu soțul ei, Manole Auneanu în aprilie 1990 au pus bazele „Companiei Auneanu Libri-press", având un sector de presă și editură „Excelsior". Au editat revistele periodice „Ghilotina" și „Apostrof", apoi primele publicații de astrologie din presa post-decembristă, post-belică: „Horoscop Magazin", „Horus" și „Repere literare".




Catrinel Auneanu era convinsă că viața, așa cum este ea, are și un aspect tainic, greu de înțeles pentru majoritatea oamenilor. Era convinsă de fenomenala Inteligență a materiei, pentru că citea mult și se bucura nespus să discute cu toți cei dragi aspectele care o pasionau. Această Inteligență a materiei este amprentată cu un anumit nivel de informație, specifică fiecărei ființe vii și atrage din partea universului exterior exact ceea ce matricea interioară presupune.

Dragostea sa pentru feline o făcea să vorbească adesea cu multă afecțiune despre felul în care există o potrivire sufletească între ființa omenească, care se consideră stăpânul felinei

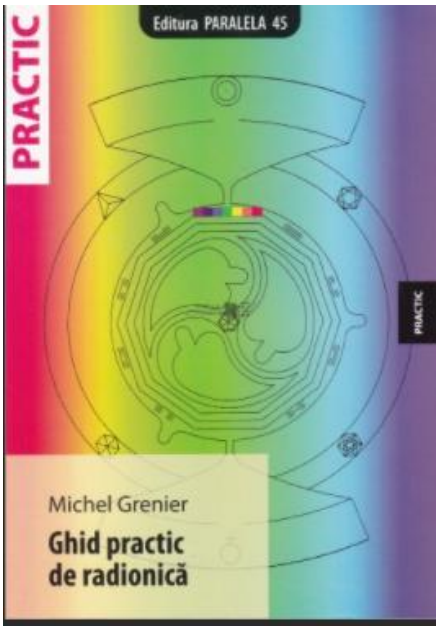
și atitudinea demnă a animalului, care pare că știe mai mult, dar preferă să tacă. Dragostea ei nespusă pentru Mândra, dar și pentru Cotic, companionii ei, feline elegante și inteligente era proverbială. Îi înțelegea din priviri, pentru că înțelegerea prin limbaj este de cele mai multe ori insuficientă. Este nevoie de spirit de observație și de complicitatea celorlalte simțuri pentru a înțelege o viețuitoare necuvântătoare.

În același fel, își explica adesea stările dominante ale personalității elevilor săi, pe care îi îndruma cu atenție observându-le evoluția. A avut de a face cu mulți copii inteligenți, dar și cu multe loaze. Adevărata identitate spirituală a multor copii nu este vizibilă neapărat la școală. Depinde foarte mult de mediul în care se formează și mai ales de norocul de a întâlni profesori, în sensul de maeștri ai îndrumării spirituale. Sunt aspecte profunde ale personalității umane care după mii de ani, științele educației, psihologia le descoperă și le redescoperă, iar profesorii cu har le intuiesc și le aplică. Blocajele din evoluția oricărui om sunt evidente la nivelul limbajului, iar limba română, ca o limbă veche și cu adâncimi de exersare și de exprimare le conține și ea. Depinde doar de cel care cultivă limba română ca aceste sensuri profunde să fie înțelese. Atentă mereu la vorbele de duh ale persoanelor din jurul său, savurând exprimările plastice ale plăsmuirilor minților tinere sau mai puțin tinere, Catrinel Auneanu le amintea mereu, ori de câte ori conversațiile cu prietenii săi erau adevărate spectacole de rafinament, de informație și de umor. Conștientă de faptul că în fiecare clipă a existenței noastre creăm câte ceva, fie că suntem sau nu conștienți de lucrul acesta, Catrinel Auneanu era recunoscătoare și plină de compasiune pentru lucurile noi pe care le afla.

A fost preocupată și de publicarea revistelor de științe esoterice în primii ani după 1990. A deținut împreună cu fiul său, Radu și cu soțul său, Manole Auneanu o editură Excelsior C.A. A fost traducătoarea din limba franceză a unor autori pe care i-a făcut cunoscuți în spațiul cultural românesc precum: Jean-Daniel Fermier, Jean Ferre sau Chebel Malek.

Poate că cea mai importantă distincție pe care ființa umană ar trebui să o înțeleagă este diferența dintre adevăr și realitate. Preocuparea aceasta de a aduce lumina în realitatea fiecăruia dintre noi a făcut-o să își îmbogățească mereu cunoștințele, să citească și să se bucure de discuțiile cu prietenii pornind de la lecturile comune. Felul în care povestea, talentul cu care întreținea vie o conversație și mai ales subiectele de discuție interesante pe care le propunea erau de fiecare dată un spectacol de armonie și de culoare, un semn al echilibrului și al preocupărilor spirituale, o marcă de normalitate într-o lume a nisipurilor mișcătoare ale istoriei recente.

Cum să distingi ceea ce adevărat de ceea ce e real când scrii despre ea, după ce ea a plecat spre lumina pe care a invocat-o prin toată ființa sa? Dacă realitatea înseamnă tot ceea ce este creat, realitatea lui Catrinel Auneanu este reprezentată de cărți, valororoasele ei prietene nemuritoare, pe care a încercat să le facă cunoscute prin intermediul muncii sale de editor și de traducător. Poate că de aceea, acest drum prin grădina cărților a făcut-o să se aplece cu atenție spre studiul și traducerea unora dintre ele, care i s-au părut valoroase prin conotațiile și denotațiile lor, adecvate contextului în care omul caută certitudini în mijlocul unor realități care nu i le oferă. În lumea în care realitatea și iluzia sunt creații ale minții umane ce bulversează existența, literatura esoterică i-a apărut ca o activitate de nișă, o valoaroasă explorare a faptului că principiul creației este conștiința. Conștiința creează materie, deci realitate și nu invers. Conștiința a fost totdeauna pe primul loc, indiferent câte călătorii a încercat să facă umanitatea în speranța evadării din sine.Totul ține și conține conștiință, fără excepție. Numai prin această călătorie a vieții omenești pot fi descoperite principiile fundamentale ale Universului, care sunt Unitatea, Infinitul și Armonia. Cele trei principii enunțate sunt ilustrate de principii geometrice, de modele și de raporturi comune tuturor scărilor realității. Acest lucru înseamnă că toate, în realitate, au la bază o geometrie fundamentală, o structură matriceală. Toate în realitate, văzute și nevăzute, sunt interconectate și se interpenetrează reciproc. Există dimensiuni infinite care sunt interconectate pentru a face un întreg armonios unificat. Toate punctele din spațiu, timp și conștiință sunt conectate. Scopul existenței este de a face călătoria cosmică a evoluției sufletului și de a-i încuraja pe alții să se trezească și să recunoască această sarcină stabilită înaintea fiecăruia dintre noi.



Catrinel Auneanu este sora mai mare a scriitorului Dan Stanca, considerat un romancier original pentru uimitoarea infuzie a cotiadianului în metafizic şi pentru curajul de a fi scriitor într-o lume în care cărţile sunt condamnate la moarte:

„Cum mor cărţile?

Cum am spus, chestiunea ţine de promovare. Nu promovezi un titlu, titlul acela moare. Aruncat într-un raft de librărie este ca într-un mormânt. Nimeni nu se va îndrepta într-acolo spre a-i reda dreptul la viaţă. De aceea, uneori, cărţile mor mai trist decât oamenii, decât autorii lor. Tu măcar ai posibilitatea să spui o rugăciune, titlul tău e mut şi tace. Nu se poate apăra în faţa uriaşei nepăsări care-l condamnă la moarte. Aşadar editurile ar trebui să creadă mai mult în literatura română decât cred în prezent. Temerea mea e aceea că nu cred deloc. Scriitorul român şi munca lui nu există pentru asemenea edituri trufaşe. Protecţia scriitorului ar trebui să vină de la uniunea de creaţie căreia îi aparţine, dar aici sunt alte şi alte probleme. Uniunea Scriitorilor este la rândul ei sufocată de nume care nu au ce căuta în rândurile sale. Prea uşor au fost făcuţi noi membri care se bucură de acelaşi statut ca autorii valoroşi. Nu este cinstit. Acum cine decide intrarea unuia în Uniune şi care sunt criteriile admiterii

constituie iarăşi o altă chesiune delicată. Mă opresc aici.” (Disperarea unui scriitor | Dan Stanca | adevarul.ro consultat la data de 6 mai 2021)

Reflecția eternă a lucrurilor sau lumilor spirituale pe care le omul le creează sunt o marcă a spiritului persoanei respective, o amprentă pe care ea a lăsat-o pe malul vieții acesteia, lovit ritmic de valul marii treceri. Subtilitatea acestei observații ne ajută să înțelegem mai bine cine suntem și să înțelegem ceea ce ne înconjoară, ca o oglindire a lucrurilor care se atrag prin ceea ce s-au numit în alt veac afinități spirituale, prin frecvența unor preocupări sufletești asemănătoare. Cărțile pe care Catrinel Auneanu le-a tradus evidențiază în mod spectaculos același lucru: oamenii care apar în existența noastră, întâmplările prin care trecem, situațiile în care suntem puși toate acestea ne reflectă alegerile de la un moment dat. Toate acestea au legătură cu personalitatea omului, indicând esența acesteia și mai ales conflictele, uneori generatoare de suferință, alteori izvore ale unor atitudini autodistructive.

Ca profesor, Catrinel Auneanu a înțeles foarte bine că întâlnirea copiilor cu familiile lor în primii „șapte ani de acasă” este esențială pentru oglinda personalității viitoare a elevului care pășește pragul școlii. Fără îndoială că ceea ce s-a oglindit, și ceea ce s-a imprimat în această Academie a educației părintești, Academia celor șapte ani de acasă constituie baza succesului în viață pentru această ființă omenească care a întâlnit, nu întâmplător ființe asemănătoare fondului personalității sale, esenței, nucleului său de personalitate. E un fel de a spune că nu poți vedea decât ceea ce cunoști. În cărțile de spiritualitate din zilele noastre se vorbește adesea despre acest aspect, iar limba română spune scurt, clar și cuprinzător că „cine se asemănă se adună”. Un om sincer în aspirații și intenții va întâlni de multe ori oameni asemănători lui, și educația pe care o primește are un rol deosebit în a recunoaște și a se armoniza cu asemenea persoane.

De foarte multe ori, cărțile de spiritualitate pe care le-a tradus i-au adus citări în lucrări de specialitate, în tezele de disertație sau în tezele de doctorat, deoarece informațiile din cărțile traduse de Catrinel Auneanu erau noi pentru cercetarea științifică din domeniul științelor umaniste și ale omului (psihologie, istoria religiilor, sociologie). De foarte multe ori paginile acestor cărți subiliniau faptul că în nevoia lui de a își înțelege propriul trecut, omul e făcut prin educația pe care o primește și care pune accent pe achiziția de cunoștințe și nu pe aplicarea practică a acestora, omul e forțat să meargă cu spatele spre viitor. Încărcătura emoțională a trecutului, cu situațiile lui nerezolvate, cu eșecurile sau cu adâncimile lui neexplicate de nimeni e transportată prin educație, prin tradiție în prezent, ca un balast, ca un pachet care copleșește, fie din cauza neacceptării, fie din cauza lipsei de iertare, fie din cauza lipsei de înțelegere corespunzătoare.

Rolul educației și al literaturii în mod special este acela de a trezi spiritul de observație, de a conștientiza semnificația unor fapte care poate fi extrapolată, de a nu căuta inutil alți vinovați pentru toate neîmplinirile din existența umană. Judecățile formulate sub forma unor sentințe sau ca niște condamnări față de greșelile altor indivizi perpetuează cercul neîmplinirilor, fără a rezolva problema de fond. Lectura obligatorie pentru înțelegerea literaturii este un exercițiu de evoluție prin contemplare și exprimare coerentă a soluțiilor.

În general despre soartă se vorbește atât de mult și atât de frumos încât dincolo de preocupările pentru cărțile interesante, pentru astrologie, ezoterism, număr cosmic, existență, noroc, seminificația numelui și a prenumelui, a datei nașterii, a tipurilor de vibrații, de cicluri vitale, de compatibilitate și de experiențele călătoriei prin această existență nu contează decât deciziile pe care omul le ia, alegerile lui.

Catrinel Auneanu a ales mereu tot ceea ce a fost mai bun și mai frumos pentru ea și pentru cei dragi, conștientă de înțelepciunea versului lui William Shakespeare din *Sonetul 35:* „Un rău făcut, degeaba te mai doare....”/

”No more be griev’d at that which thou hast done:/ Roses have thorns, and silver fountains mud;”///„Nu te mai întrista pentru ceea ce ai făcut./Trandafirii au spini, iar fântânile cu luciu de argint au noroi în adîncuri;”

Soarta fiecărui om are legătură cu taina metafizicii și rareori în istoria umanității, din când în când puțini dintre muritori au avut acces la raza aceasta de lumină binecuvântată a cunoașterii înainte.

Ceea ce rămâne de la Catrinel Auneanu e semnul jertfei pe altarul cărților, repetat mereu, cu grija permanentă că fără jertfă, oricât ar fi de mare, nu se poate realiza creația.Și mai rămâne în sufletul celor care au iubit-o ecoul versului lui Shakespeare, căci *un rău făcut, degeaba te mai doare....*vers care rezonează cu sfârșitul ei brusc, după un lanț de întâmplări care s-au derulat absurd din noiembrie 2020 în martie 2021: masca destinului i s-a lipit de ochelari făcând-o să se împiedice în groapa din mijlocul străzii, să își fractureze genunchiul, să fie operată, să se recupereze cu eforturi nespuse în vreme de pandemie și să sfârșească infectată de boala cea mai mediatizată a momentului, tratată la secția ATI în spital la Slobozia.

Ce-i drept, Catrinel Auneanu nu împlinise încă vârsta patriarhilor. Dar pentru ea mereu *Cerul era aproape,* iar despre *Destinul îngerilor* cu siguranță că citise . De acum au rămas doar cărțile. N-o mai vedem pe Catrinel Auneanu decât citindu-i cărțile pe care le-a tradus. Și e de ajuns.

## BIBLIOGRAPHY

Auneanu, Radu; Auneanu, Catrinel *Astrologia lunară,* Editura excelsior multipress, colecția Horus, 1995.

Cebuc, Alexandru *Augustin Constantinescu* ; [Traducere Ioana Bâldea, Catrinel Auneanu]. - [Bucureşti]: Monitorul Oficial, [2006]. 256 p. : il. in parte color. Text scris în limbile română, franceză şi engleză. ISBN 973-567-556-0 75(498)(084) 929 Constantinescu, Augustin PICTURĂ ROMÂNEASCĂ PICTURĂ (album) BIOGRAFIE

Chebel, Malek *Dictionnaire des symboles musulmans,* Paris, Editions Albin Michel, 1995;

Dicţionar de simboluri musulmane: rituri, mistică şi civilizaţie, traduction roumaine de Catrinel Auneanu, Piteşti, Editura Paralela 45, colecția Total, 2005, 519 p. ISBN 973-697-421-9

Coroian, Alexandru *Naşterea fără dureri*, Editura Excelsior C. A., consilier editorial Catrinel Auneanu, ediție îngrijită de Radu Auneanu, București, f. a. ISBN 973 9080 10 3

Crozier, Jean-Louis; Mandorla, Jacques *Initiere in radiestezie. Uimitoarele puteri ale baghetei si pendulului, traducere de Catrinel Auneanu,* Editura: Paralela 45, 2009, 288 p. ISBN 9789734704828.

Fermier, Jean-Daniel *Numerologie pentru toţi, /*Titlu original: ABC de la numérologie

Traducător: Catrinel Auneanu, ediția a doua, Editura: Paralela 45, 2012. ISBN 978-973-47-1400-1

Ferre, Jean, *Dicționar de simboluri masonice*, Traducător: Catrinel Auneanu Editura: Paralela 45, colecția Total, 2004.

Grenier, Michel *Ghid practic de radionică,* Traducător: Catrinel Auneanu, Editura Paralela 45, 2008, ISBN: 978-973-47-0405-7

Kléa , *Șapte chei despre atingerea nemuririi Apocalipsa Sfântului Ioan, Calea de evoluție a sufletului,* colecția Total, Editura Paralela 45, Pitești.

Lhomme, J.; Maisondieu, E.; Tomaso, J., *Dicţionar tematic şi ilustrat al Francmasoneriei,* ediţia a Il-a, trad. de Catrinel Auneanu, Ed. Libripress, fără an.

Negrier, Patrick *Gândirea masonică din secolul al XlV-lea până in secolul al XX-lea,* trad. de Catrinel Auneanu, Ed. Libripress, Buc , 2007 .

Perceval, Alain *Carla & Nicolas. Mirii de la Elysee* Editura: Traducere de Catrinel Auneanu. Paralela 45, 2008, ISBN: 978-973-697-0371-5

Renard, Hélène, *Dicţionar de vise.* Traducere de Catrinel Auneanu. Piteşti: Paralela 45, 2006, 568 p.

Von SAXENBURG, Siska *Ghid de astrologie Feng Shui,* Cărţi practice , Editura Paralela 45, p. 312, traducere de Catrinel Auneanu, I.S.B.N.: 978-973-47-0223-7

Sédillot, Carole *Secretele alchimiei* trad. de Catrinel Auneanu. - Piteşti : Paralela 45, 2009. 270 p. : fig., il. ; 20 cm. - (Total). Tit. orig. (franceză): ABC de l'alchimie. Bibliogr. p. 261-263. ISBN 978-973-47-0578-8.

# *CONSIDERATIONS ON THE LITERARY SYNCRETISM OF THE ARTS IN THE BAROQUE ERA*

**Nicolae Şera**
**Assoc. Prof., PhD, „Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: The Baroque era perpetuates the correlations between literature and the arts, established ever since Antiquity and already debated by Horatius, the poet. Our present study considers the synergy between the different art forms of the Baroque, this being one of the essential attributes of this period's imagery. The correlations are established on multiple levels: literary (Saint-Amant, Scudéry, Tristan), pictorial (Abraham Bosse, Jacques Callot, Claude Lorrain), musical (Lully, Delalande, Monteverdi), sculptural (Bernini) and architectural (Borromini, Bernini), all this by using the same language of creation based on particular signs: linguistic, pictorial, gestural, etc. We can refer to the inclusion of homo barocchus in the culture circuit, and our study points to that which defines this way of being in the world*

*Keywords: baroque, literature, arts, imagery, syncretism*

*Les liens qu'entretiennent la peinture de Claude le Lorrain, la musique de Claudio Monteverdi, le temps où ils vivaient, sont difficiles à méditer.*
*Pour une grande part cette plainte inouïe, et lointaine, cette lumière irradiante, et éloignante sont imprévisibles (même si elles se rencontrent).*
*Il erre autour des œuvres d'art quelque chose de non contemporain ou de désolidarisé où elles pensent et qui nous les rend sensibles au-delà du temps de leur réalisation.*
*Il erre dans l'art quelque chose de l'irréductible du monde.*
*Immergées dans chaque siècle, au cours des siècles, c'est une unique floraison de neuf pur.*[1]

Pour l'Européen antique ou médiéval entre peinture et le signe de la pensée il y avait une consubstantialité originaire : à l'origine, l'icône s'adressait à ceux qui ne savaient ni lire, ni écrire, ou bien, les grands ensembles figuratifs (la fresque, par exemple), ont leur point de départ dans le texte écrit. Le désir de l'homme de retenir, de cristalliser à travers la durée un aspect visuel du monde extérieur ou d'un monde imaginé artificiellement, fait que l'image / le texte soit avant tout une concrétisation matérielle d'une série de formes. Il y a donc entre le mot et la représentation, entre le signe linguistique et le signe iconique plusieurs convergences qui conduisent au substrat mental de la création artistique : le hiéroglyphe ou l'idéogramme de l'Extrême Orient illustrent la transformation de l'image en mot, en écriture. Selon les théories modernes, « *la base de la communication serait l'interaction du verbal et de l'iconique* ».[2]

La peinture et le signe de la pensée (la littérature) se rencontrent donc justement grâce à leur fonction anamnétique: c'est-à-dire, le mot écrit appelle une représentation et à son tour, l'image plastique réclame le syntagme linguistique qui le définit *in abstracto*. Un pareil tracé circulaire et à la fois réversible (mot → représentation → mot …) justifie la prolifération de l'écriture qui désigne sous forme des notions, mais aussi le caractère essentiellement visuel affirmé par la photographie – ou la peinture – et confirmé par le mot. Par une interprétation signifiante, l'image se présente comme une sorte de discours iconique qui comportera des

[1] Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume, II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 134.
[2] Anne-Marie Thibaut-Laulan, *Image et communication*, Editions Universitaires, 1972, p. 19.

« mots » et une « syntaxe » (c'est-à-dire des éléments signifiants) et des règles de syntaxe à caractère combinatoire.

La même *anamnésis* peut être justifiée par l'iconographie byzantine fondée sur une structure linguistique, de même que l'art abstrait de notre siècle cherche à instaurer un « vocabulaire » élémentaire qui, se soumettant aux lois de l'évolution, va mener vers l'apparition d'une « grammaire » de la peinture (il serait intéressant d'étudier de ce point de vue l'œuvre de Kandinsky, par exemple).

Dans l'acception d' « action réciproque » (*Littré* et *Petit Robert*), le problème des interactions littérature – arts plastiques a une double origine : la forme esthétique est déterminée généralement par la nature sensorielle des moyens d'expression artistique et cette même forme est déterminée par les lois de la perception humaine. Donc le point d'attache entre ces deux domaines (littérature – arts plastiques) serait tout d'abord le fait qu'ils sont des réalités à caractère anthropologique. Le roman et la nature morte, par exemple, sont des œuvres ***créées*** et non pas des objets naturels donnés; ils illustrent donc la condition ontologique et historique de l'homme, sa modalité de se placer dans l'univers.

En tant qu'éléments du schème de la communication littéraire et / ou picturale, les deux discours, littéraire, respectivement iconique, présupposent l'existence d'un code bien établi. Le code pictural proprement dit « est dans un rapport étroit avec le langage qui le constitue, et la représentation picturale se réfère donc au réseau de la langue qui émane du simulacre représenté par le code pictural, mais le dissout en le dépassant ».[3] La définition de la peinture en tant que simulacre entre le monde et le langage, prouve que la toile ***est*** et ***devient*** grâce à un certain type de lecture doublement orientée : vers le monde et vers l'image qui se présente à notre esprit.

La coopération entre le mot et l'image artistique est permanente dans l'histoire de la culture, peut-être à cause du besoin de l'homme de communiquer, de créer une image du monde et de se créer une image. Parfois il ne s'agit pas d'une simple cohabitation, mais c'est plutôt une synthèse entre le côté linguistique et le pictural, comme dans le cas de l'écriture idéogrammatique ou bien le texte moyenâgeux qui encadre la physionomie peinte sur l'icône.

Toutes les interactions de la littérature et des arts plastiques se présentent sous un double aspect :

a. il y a d'abord l'identité entre le mécanisme de la construction d'une toile et celui de l'œuvre littéraire : dans les deux cas, selon Jean Ricardou, se manifeste un « générateur textuel » qui explique les passages thématiques d'une œuvre à l'autre ; par exemple, on retrouve le même tissu textuel et thématique dans l'œuvre de Botticelli que chez Dante.

b. L'universalité de la spatialisation dans la prose et dans la peinture : les écrivains / peintres conçoivent leur œuvre comme unité dans l'espace et moins comme succession temporelle. Il y a aussi la disposition du texte littéraire selon les lignes d'un dessin (les Calligrammes d'Apollinaire ou au XVII$^{e}$ siècle certaines poésies de Robert Angot de l'Eperonnière) ; ce qui s'impose et domine est l'aspect typographique, l'image du texte, c'est-à-dire son dessin. Souvent la relation entre les fragments obéit à la logique idéographique et non pas grammaticale, dont la conséquence est qu'on débouche parfois en plein domaine ésotérique.

Faisant un dessin avec des vers, l'artiste ne fait que rendre plus difficile la réception, plus ambiguë, créant en dernière analyse une œuvre ouverte.

Il convient également de signaler le fait que « *chez les artistes l'intérêt plastique comporte toujours un intérêt littéraire aussi. Le tableau a un sujet que le spectateur doit*

[3] Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981, p. 84.

*reconnaître et qui éveille en lui toute une chaîne de souvenirs.* »[4] L'élément commun grâce auquel les arts sont capables de briser leurs frontières et interactionner serait selon Paul Zumthor l'omniprésence du poétique :

> *Entre peinture, poésie, sculpture, et de nos jours le cinéma, sont toujours possibles les échanges. On pourrait invoquer toute une tradition de poètes – peintres ou de musiciens – poètes dont l'œuvre, double du point de vue poétique, est, du point de vue organique, unique […] La poésie et la peinture ont une qualité commune : les deux réclament une sémiotique générale, forment des parties homologues du système significatif dont dispose l'âme humaine.*[5]

Donc la différence entre icône et signe serait d'essence sémiotique et gnoséologique ; ce qui les unit c'est l'unité sémantique : l'auteur peintre ou poète doit assurer à son œuvre une certaine dose de vraisemblable et de poésie. Dans ces conditions, le code visuel et le code verbal sont consubstantiels, l'un réclamant l'autre à travers le tissu thématique qui se présente alors comme une constellation de signes favorisant l'intertextualité. Pascal Quignard renforce cette idée, en soulignant :

> *Quel est l'abîme qui se tient à jamais aux côtés de Pascal ? La Seine vue du haut du pont de Neuilly.*
>
> *La Seine vue du pont de Neuilly est l'abîme. Voilà la sensibilité baroque.*
>
> *La destruction brutale et totale de la possibilité de l'anthropomorphie, ce furent les libertins, les cartésiens, les spinozistes, le baroque grave, tragique des Français, le baroque extatique, plein de larmes des Anglais. Mélancolie plus déroutante pour l'Eglise que le néo-paganisme à la fin de la Renaissance.*[6]

En fait, le problème de l'interaction des arts se pose en termes de langage ; on peut opérer une nette distinction entre le langage de communication (le langage quotidien, par exemple) et le langage de création, assimilable à « un langage qui se cherche à l'intérieur du langage même »[7], donc un métalangage artistique à l'intérieur duquel il se produit une mutation fondamentale : le signe linguistique se mue en iconique qui redeviendra parole – donc signe linguistique – au moment de la réception. Les mêmes transformations circulaires, donc, qui favorisent la prolifération des interactions, sont repérables au niveau langagier aussi. « L'image livre un premier message dont la substance est ***linguistique*** : le support en est la légende. »[8] Puisque dans l'acception barthienne tout message est linguistique, la particularité de la communication réside en la présence des « signes typiques » qui véhiculent le message et qui sont « les signes d'un système, dans la mesure où il sont définis suffisamment par leur substance :le signe verbal, le signe iconique, le signe gestuel sont autant de signes typiques. »[9]

La fonction la plus fréquente du message linguistique serait celui ***d'ancrage*** qui le plus souvent est idéologique : le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; à travers un dispatching il le téléguide vers un sens choisi à l'avance. Dans ces cas d'ancrage, le langage a une fonction d'élucidation sélective : il s'agit d'un métalangage appliqué non à la totalité du message iconique, mais seulement à certains de ses signes. Le texte devient le droit de regard du créateur – et donc de la société –

---

[4] Louis Hautecoeur, *Literatura si pictura in Franta, secolele XVII-XX*, Bucuresti, Editura Meridiane, 1982, p. 20.
[5] Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Kliencksiek, 1963, p. 27.
[6] Pascal Quignard, *Abîmes, Dernier royaume III*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2002, p. 242.
[7] Gaetan Picon, *Liniile miinii*, Bucuresti, Editura Meridiane, 1974, p. 18.
[8] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 26.
[9] *Ibid.*, p. 27.

sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message. Par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte – en tant que « *co-texte » de l'image – a une valeur répressive et il « construit une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de proliférer soit vers des régions trop individuelles (c'est-à-dire qu'il limite le pouvoir projectif de l'image), soit vers des valeurs dysphoriques.* »[10]

A la fois privatif et suffisant, dans une perspective esthétique, le message dénoté peut apparaître comme une sorte d'état adamique de l'image ; l'image dénotée ainsi, obtenue en rejetant toute connotation, naturalise le message symbolique et « *innocente l'artifice sémantique très dense de la connotation.* »[11]

L'essentiel est de constater la présence simultanée de deux pôles d'attraction – linguistique et visuel – et le mouvement circulaire et continu de références dont la fonction première est de ***fusion***, de rassemblement des parties dispersées.

Une culture, dans ses grandes époques de création, s'exprime toujours par paires, afin d'offrir les deux faces, complémentaires, de son génie. Montaigne et Pascal, Corneille et Racine, Voltaire et Rousseau, Léonard et Michel-Ange, Wagner et Verdi. Si Bernini par l'éloquence de son style exprime de l'âge baroque l'aspect extraverti, fastueux, luxuriant, Borromini avec son tempérament mélancolique cherche dans les formes une pureté aussi fine que celle des maîtres de la Renaissance ; le baroque signifie également solitude, austérité, dépouillement, tension intérieure vers la perfection.

Réfractaire à l'ordre bourgeois, le Baroque opère une théâtralisation de chaque moment de l'existence – le goût du précaire, de l'instable, du labile, l'exubérance des formes – fluidité, mouvement, labilité : les propriétés de l'eau sont aussi les caractéristiques du baroque, comme réfutation et négation de la dureté minérale, de la pierre, afin de privilégier ce qui bouge, ce qui change, l'insaisissable, le fugace, le chatoyant.

Un des grands principes du baroque, la *coincidentia oppositorum* : la peinture du XVII$^{e}$ siècle : noire, convulsive, torturée – Saint Sébastien, le héros baroque par excellence : souffrance, volupté, extase – si l'art baroque a puisé de préférence à ces trois sources, on comprend que Saint-Sébastien ait été le modèle préféré de cette époque. En même temps, se manifeste un nouveau goût de la lumière, de la clarté dans les architectures immatérielles, la légèreté, la rapidité désinvolte sont autant de constantes dans les arts s'inscrivant dans le mouvement baroque.

La surprise est un autre ingrédient nécessaire au baroque : la manière du peintre, les innovations techniques aussi bien que les hardiesses morales : profondeur sépulcrale des ombres, éclats fauves de lumière, accentuation des contrastes, lignes obliques et fuyantes, violence des attitudes, érotisation des sujets religieux, traités avec la même indécence que les sujets profanes.

On est en présence d'une esthétique fondée sur une conception nouvelle de l'espace : ellipses et vertiges, selon les découvertes de Kepler – véritables palais dans le palais, échafaudages de balcons et d'arcades, volées de rampes suspendues dans le vide, symphonies d'ombres et de creux. Pleinement baroque par le gaspillage de formes inutiles, la fabuleuse construction du vide – en aménageant la vacuité, on introduit un thème nouveau dans le labyrinthe asphyxiant de la ville : la notion même d'espace, une ouverture dans l'oppressif, une trouée dans l'opaque ; on essaie d'aérer le compact tissu urbain (comme à Naples, par exemple) et proclamer la gloire du superflu. Deux des principales obsessions de l'architecture baroque vont être le plan central et le mouvement. Le baroque introduit la perspective dans le

[10] *Ibid.*, p. 31.
[11] *Ibid.*, p. 32.

lieu clos, crée des lignes de fuite et transforme en espace ouvert la rigoureuse symétrie du plan. On assiste au pittoresque des pleins et des vides, des jeux de lumière, la dilatation du volume intérieur agrandi comme une scène de théâtre, tout ceci indique la rupture avec le siècle classique. Le plan elliptique, l'alternance de courbes et de contre-courbes font écho aux modèles romains de Borromini.

La vision latérale tourne autour du modèle pour en saisir le caractère changeant, transitoire, précaire. C'est l'instant préféré à l'éternité, le fugace au permanent, le vif au définitif, le détail pittoresque à la majesté tranquille. « *Un homme n'est jamais aussi semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement* » disait Bernin.

Dominique Fernandez distingue entre le baroque tragique et le baroque onctueux[12]- mélange de faste et d'insolence, de l'émotion, de la stupeur, du ravissement : plusieurs éléments de la rhétorique baroque : animaux insolites, angoisse de la mort, ostentation, prépotence. Manquent la dimension du plaisir, le sens du jeu et de la fête.

La surabondance de détails non figuratifs nous induisent une certaine séduction artistique : surcharger de mille ornements divers, mais aussi la surabondance des images, la puissance émotive des statues, le vertige des plafonds peints, l'émerveillement que cause une nef surchargée d'ornements, la beauté des matériaux rares et précieux, le chatoiement des marbres, le prestige de l'or. Tout ceci pour aboutir en magnificence : le marivaudage de pierre qui pose amusé, comme une guipure, comme une broderie sur toute la ville, la minutie dans la ciselure et la liberté dans la fantaisie, la pompe et l'ostentation, voire une certaine tendance au fantastique : sur les plis du marbre jouerait le tremblement des lueurs et des ombres, une auréole de mystère.

Le goût de se donner en spectacle, le sommeil ou le songe, ne sont pas une aventure privée, les personnages ne sont pas des gens à se retirer pour dormir, pour jouir, pour souffrir ; leur sommeil, leurs rêves, leurs émotions, leurs passions sont d'abord du spectacle, du théâtre.

Les statues de Bernini, sous prétexte de figurer des saintes, représentent des héroïnes du bel canto : douleur, extase, paroxysme dans la douleur, prostration qui n'est que le degré ultime de la volupté, la beauté et l'élégance au milieu du désordre des passions, les thèmes du baroque ne sont-ils pas les mêmes que ceux de l'opéra ? L'opéra, jeu de miroirs de toutes les illusions, est présent dans le mot de Calderón « la vie est un songe » et qui pourrait servir de devise à tout le mouvement baroque. Le décor baroque se distingue par un certain étagement théâtral des plans et par le désir d'universalité géographique, voire cosmologique.

Le trompe-l'œil et l'illusion d'un théâtre, lignes fuyantes, des murs qui semblent en reposer nulle part, des colonnes qu'une force ascensionnelle aspire vers l'infini : l'artiste de la Renaissance cherche à nous rassurer, par le spectacle d'une vérité intemporelle ; l'artiste baroque à nous étourdir, à nous tromper, à nous inquiéter par son art de trucage.

L'art vocal, troisième composante de toute civilisation baroque[13] présente des héroïnes lyriques déchirées entre Eros et Thanatos, entre la béatitude et l'épuisement, toutes terrassées par un trop-plein de sentir. Dominique Fernandez par ces mots qu'il prête à Fouquet, donne la définition de *l'homo barocchus* : « *La solitude, à moi, homme de bruit, à moi, homme de plaisirs, à moi qui ne suis que parce que les autres sont.* »[14]. Champion du paraître, qui n'existe que par le reflet brillant de ses deniers et de ses fêtes dans le regard admiratif des autres, l'homme baroque est celui de la façade, de la parade et du spectacle. Des musiciens comme Lully, Delalande (avec *Les Symphonies pour les Soupers du Roy* - musique de table jouée lors du Souper du Roi, cérémonial ayant lieu à 10 heures du soir dans

[12] Dominique Fernandez, *La Perle et le croissant. L'Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg*, Plon, coll. « Terre Humaine », Paris, 1995, p. 37.
[13] *Ibid.*, p. 93.
[14] *Ibid.*, p. 162.

l'Antichambre du Grand Couvert[15]) ou Marin Marais composent l'orchestration musicale de l'âge baroque en France. Italien de naissance, de tempérament et aussi de formation, mais français d'adoption et ayant fait siens les goûts et les conceptions artistiques de sa seconde patrie, Lully il est une croisée de chemins à lui seul. Depuis cent ans, le ballet de cour constitue l'une des formes essentielles de la musique française ; Lully va lui apporter un souffle nouveau, une plus grande vigueur, des techniques plus précises : il va faire évoluer le ballet à l'image de l'évolution du personnage royal, vers toujours plus de grandeur, de noblesse, d'éclat. Louis XIV va ordonner à Lully et à Molière de travailler ensemble, créant ainsi le genre mixte de comédie ballet qui va élargir de manière décisive l'art chorégraphique ne lui donnant une dimension dramaturgique. Ainsi alors que l'opéra italien naît d'un élargissement de la tragédie par la musique, l'opéra français naît de la dramatisation du ballet au contact de la comédie, puis de la tragédie. Cette musique de scène exige une variété, non seulement dans l'instrumentation (Lully disposait d'une palette sonore d'une incroyable richesse : cordes, flûtistes, hautbois, percussions, cuivres, claviers, luths, théorbes et guitares), mais aussi dans les tempos, les moyens d'expression, les rythmes ; diversité ensuite des œuvres elles-mêmes, au sein d'une continuité dans l'évolution : *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Psyché*, le *Divertissement Royal*, le *Ballet Royal de Flore*, *Alceste*, né de la fusion du ballet et de la tragédie. L'impact de la musique sur les autres arts à l'âge baroque est illustré par l'une des gravures d'Abraham Bosse[16], *La leçon de musique* :

Abraham Bosse – **La leçon de musique**

*Après la relecture philologique et ésotérique, teintée de paganisme masqué ou de mysticisme secret, que la Renaissance avait faite des textes antiques louant et déprisant tour à tour le tempérament atrabilaire aux effets à la fois sublimes et pernicieux, c'est assurément l'âge baroque qui porta à son apogée la sombre mode*

[15] Cf. Saint Simon, *Mémoires sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, t.1, Paris, Bibliothèque Larousse, 1909.

[16] Dès 1628, Abraham Bosse avait rencontré Jacques Callot, qui lui apprit à substituer au vernis mou et gras employé jusqu'à lui par les aquafortistes un vernis fin, sans graisse, semblable à celui des luthiers et grâce auquel la morsure de l'acide donne un trait aussi pur que le trait obtenu au burin. Abraham Bosse débuta en 1629 par la publication d'une *Suite de gravures de mode à la manière de Callot.* Son œuvre, qui comporte 1 506 eaux-fortes imitant la gravure au burin, constitue un tableau complet de la société française pendant la première moitié du XVII$^{e}$ siècle : gentilshommes, grandes dames, bourgeois et gens de la campagne, représentés dans la vérité de leurs costumes, de leur démarche et de leurs gestes, parmi des meubles dont la structure et l'ornementation sont précisées avec la même exactitude que l'architecture des édifices et la décoration intérieure. Ses planches les plus célèbres sont le *Bal*, la *Bénédiction de la table*, la *Galerie du Palais*, le *Peintre*, le *Sculpteur*, les *Graveurs*, le *Jardin de la noblesse française*, les *Paraboles*, etc. Dès la fondation de l'Académie royale, en 1648, Abraham Bosse est chargé d'enseigner la perspective ; il est nommé graveur honoraire en 1651, puis conseiller en 1655.

*des afflictions ténébreuses et des bizarreries inspirées, immédiatement suivies du reflux que symbolise le classicisme français, à partir du milieu du XVII^e^ siècle.*[17]

L'époque baroque perpétue et illustre très bien l'interaction littérature – arts plastiques qui a son origine dans l'Antiquité, tout en s'inscrivant au sein de l'interculturalité européenne du XVII^e^ siècle. D'ailleurs, il faut préciser que le phénomène baroque en France n'est pas un courant artistique sans antécédents dans d'autres cultures : il y a un baroque italien, espagnol, allemand, qui exercent leurs influences sur le baroque français. Concernant l'influence italienne sous sa variante mariniste sur le baroque français, il est significatif de citer la présence en France de Marino lui-même qui y publie certaines de ses œuvres majeures, facilite l'irruption d'une nouvelle et dernière vague italianisante – à peu près contemporaine de la vague « bernesque » et de l'influence de Tassoni, dont le mariniste Saint-Amant est également tributaire – qui a profondément marqué toute une génération de poètes et dont les effets se font encore sentir au milieu du siècle. L'esthétique mariniste vise à l'émerveillement du lecteur, un émerveillement qui doit autant au caractère imprévisible des rapports et des correspondances entre les éléments du discours qu'à la surcharge ornementale qui brouille les contours et le dessin logique. C'est au contact de l'œuvre de Marino que ses émules – parmi lesquels on peut citer : Saint-Amant, Scudéry, Tristan, Malleville, Rampalle, mais qui font un tri, chacun avec son tempérament propre, parmi la profusion mariniste – ont appris à s'attacher voluptueusement aux formes et aux couleurs, à s'enchanter des artifices d'un monde recréé pour la satisfaction de l'imagination et des sens. Le poète mariniste, dans ses meilleures inspirations, s'avance à travers le monde avec l'œil du peintre ; et de fait, les plus belles images maristes dans l'œuvre de Scudéry, de Saint-Amant ou de Tristan – souvent descriptions brillantes de figures féminines, de fontaines, de châteaux et de parcs, de ciels nocturnes ou de splendeurs solaires – évitent la surabondance de détails qui lasse. Comme souvent dans la peinture de l'époque, avec laquelle la poésie entretient de nombreux rapports, l'harmonie des couleurs et l'équilibre des volumes et des formes contribuent à donner à l'œuvre sa signification profonde, l'objet d'une description n'étant pas pour ces artistes, dont le credo reste, explicitement ou non, largement platonicien, de s'arrêter à la surface, à l'apparence des choses, mais de faire entrevoir leur sens idéal. Beaucoup de ces poètes ont fait leur cette réflexion de leur illustre contemporain, Nicolas Poussin:

*La peinture n'est autre qu'une idée des choses incorporelles […]. Si elle montre le corps, elle représente seulement l'ordre et le mode selon lequel les choses se composent et (…) elle est plus attentive à l'idée du beau qu'à toute autre.*

L'objet de l'art est donc de faire transparaître l'invisible pour amener les hommes à communiquer dans la contemplation de la vérité.

Le mot « baroque » fut introduit dans l'architecture et les arts plastiques quand on découvrit qu'un certain style était sans doute autre chose qu'une aberration du goût. Le fait doit être mis en relation avec l'origine incertaine du mot « baroque » ; l'étymologie du mot, selon les dictionnaires, serait portugaise, où « *barocco* » signifie « perle irrégulière », ou quelque chose « qui est d'une irrégularité bizarre » (synonyme de bizarre, biscornu, choquant, étrange, excentrique, irrégulier) ; « ce qui est à l'opposé du classicisme, et qui laisse libre cours à la sensibilité, à la fantaisie » (dans les beaux-arts) ; « *se dit de la littérature française sous Henri IV et Louis XIII, caractérisée par une grande liberté d'expression* » (dans la littérature).[18] Aussi bien dans la littérature que dans les arts plastiques, la route baroque est celle de l'imagination conquérante, c'est ***l'un*** des itinéraires dont les arts – en général – ont su tirer le profit.

[17] Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'âge baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 16.
[18] Cf. *Le Petit Robert*

La réforme de Malherbe est ignorée est critiquée par les tenants de l'esprit de la Renaissance, comme Mathurin Régnier qui vante l'inspiration libre ; ou par les défenseurs de al fantaisie individuelle qui méprisent les règles nouvelles, comme Théophile de Viau, Saint Amant, Tristan. Sur le plan des arts plastiques, en face de Poussin et de Lorrain, grands idéalistes exprimant un rêve d'ordre et d'harmonie, des peintres comme Georges de la Tour ou les frères Le Nain qui s'attachent à la peinture de la réalité dont ils tirent une grave et intense poésie d'un pathétique sobre.

Ainsi, dans tous les domaines considérés, persistent des mouvements qui s'opposent à l'ordre naissant. Dans le domaine littéraire, particulièrement, on enregistre un goût de l'extraordinaire, du raffiné, du vulgaire même, du fantaisiste, bref, de tout ce qui est une revendication de l'individu dressé contre le système des conventions en voie de formation. Toute la production littéraire de l'époque possède certains traits communs qui assurent, au-dessous de différences plus superficielles, son unité. On pourrait dire que cette unité réside dans une propension générale à l'excès, la littérature de cette époque se caractérisant par l'hyperbole. Elle est sensible chez les doctes qui réclament en faveur de l'observance des règles. Mais ils y mettent tant de raffinements et de subtilité que leur corps de doctrines est un véritable maquis où il est malaisé de ne pas s'égarer. Les productions précieuses se signalent par un brillant, une finesse et une élégance qui côtoient constamment le bizarre, l'extraordinaire, le quintessencié, quand elles ne tombent pas. Les opposants occasionnels et ceux qui battent en brèche l'ordre naissant cultivent encore davantage l'excès. Le théâtre de Corneille n'offre qu des héros surhumains, prodiges de vertus ou de vices ; c'est le domaine de l'extraordinaire. Les poètes indépendants érigent en règle la fantaisie débridée, ils font assaut de réalisme, de subtilité précieuse, de burlesque, et unissent parfois toutes ces tendances dans un amalgame bizarre. Les écrivains bourgeois et burlesques ridiculisent les excès de la préciosité en lui opposant un autre excès : les inventions parodiques. Ainsi toute l'époque même dans ses manifestations préclassiques, porte la marque d'une sensibilité originale, appelée « baroque ».

Du vocabulaire des historiens de l'art, le mot baroque tend à passer à celui des historiens et des critiques littéraires qui l'appliquent à l'art littéraire français d'une période allant de 1580 à 1660, parce qu'il y a des correspondances évidentes qui unissent l'art des peintres, des sculpteurs, etc., dits baroques, et les écrivains qui ont été leurs contemporains. Ce siècle est fougueusement baroque en Italie, avec les Carrache et le Caravage ; en Flandre, avec Rubens, en Espagne avec Ribera, Zurbaran et Velázquez ; au Portugal, dans les pays centraux, en Russie.

Les caractéristiques de cette production plastique sont le mieux soulignés par Germain Bazin :

> *Expression d'inquiétude et d'un désir de liberté, le baroquisme se traduit par des compositions ouvertes débordant hors les limites du cadre. Les formes y sont impondérables, elles s'envolent dans l'espace, traversé de mouvements qui projettent l'œil dans toutes les directions, au-delà de ce qu'on lui montre ; l'unité n'est plus d'ordre intellectuel, mais organique, vivant, global, ce qui entraîne une étroite dépendance des formes entre elles ; à l'extrême du baroquisme, la recherche de la profondeur conduit à une véritable dissolution des formes dans l'ambiance […]. Le baroquisme est un état de devenir, il est dispersion ; épris de la nature au point d'absorber l'homme dans le rythme cosmique, il s'attache à peindre la passion humaine, la douleur, l'amour, la mort, les âges de la vie, tandis que le classicisme n'apporte d'intérêt qu'à l'homme dans sa plénitude des forces de l'âge mûr, soumettant toutes ses facultés au gouvernement de la raison.*[19]

[19] Germain Bazin, *Histoire de l'art*, Paris, Garamond, 1953, p. 432.

S'intégrant dans l'évolution des styles, le baroque surgit à la fin d'une époque où l'art, mourant d'épuisement pour avoir perdu le contact avec le monde et s'être complu soit dans l'imitation des maîtres antérieurs (académisme), soit dans la création d'un univers factice (maniérisme), puis à nouveau aux sources de formes universelles. Cette phase baroque sera suivie d'une phase classique où l'esprit ordonnera et dominera les conquêtes de la phase précédente. Puis le classicisme dégénérera à nouveau en académisme ou en maniérisme jusqu'à la naissance d'un nouveau baroquisme.

Le baroque, concept moderne projeté sur un passé, genre hybride qui combine étroitement les arts de la vue et l'art de la parole, « travaille » sur des objets mixtes, à la fois présents et passés, à la fois sensibles et mentaux que sont les œuvres, « *êtres de chair et de pensée qui, nés dans l'Histoire, vivent d'une existence actuelle et persistante, s'offrant au contact immédiat*. »[20] Tandis que l'architecture et les arts figuratifs évoluent du classicisme au baroque, la littérature européenne, et plus particulièrement la littérature française, évolue du baroque (dernier tiers du XVIe siècle – premières décennies du XVIIe) au classicisme (les années 1660-1685).

La triade romaine Bernin, Borromini, Cortone de l'architecture ouvre la sensibilité au spectacle : façades ondulantes et voûtes en trompe l'œil dans leur mise en scène séductrice, places, statues, fontaines. Cette expérience visuelle est transposable aux textes de littérature ; la catégorie de baroque avant d'être historique et littéraire, elle est plastique et formelle : des thèmes, d'images, de formes ont des équivalents chez les Italiens et les Français. C'est Wölfflin qui offre peut-être le premier des modèles pour la transposition des formes visuelles aux formes littéraires.

Le baroque, en tant que « rhétorique visuelle de libre invention », offre un répertoire de thèmes récurrents et de formations verbales retrouvables aussi dans la poésie française de l'époque : paon, bulle, luciole, arc-en-ciel, l'eau et ses reflets, les madeleines pénitentes, les belles gueuses, belles mores et autres beautés paradoxales ; au niveau du style, les figures correspondantes : hyperboles, syllepses, oxymores, la préférence allant à la métaphore filée, proliférante, pointue et ingénieuse, surprenante, « *un pien teatro di meraviglie* ».

Rappelant les cinq couples de catégories antithétiques de Wölfflin, Marcel Raymond[21] propose de les transférer à l'œuvre d'art verbale, tout en soulignant la difficulté liée au fait qu'ils sont étroitement liés à l'acte de voir, qui s'accomplit dans l'espace pour les arts figuratifs et l'architecture, tandis que le texte littéraire se déploie dans l'espace-temps. Marcel Raymond oppose ainsi deux modes de vision : l'un intellectuel, différencié (classique), l'autre indifférenciée ou global (baroque).

Ce transfert des arts de l'espace et de la vue aux arts du mot et de la phrase écrite pose une question justifiée, à savoir : comment passer de l'iconique au verbal ? Cette transposition, cette perméabilité est possible grâce à l'évanescence des formes, à la prédominance du décor, au goût du déguisement, du paraître et des identités trompeuses, globalement parlant, grâce à la métamorphose et à l'ostentation emblématisées par Circé et le Paon.

On peut dégager quelques catégories mises en œuvre par le baroque, à la fois littéraires et mentales, telles : l'arabesque et le *superposable*, avec sa variante qui est le *parallèle*, lorsqu'il s'agit d'établir des correspondances entre peintres et les poètes, de suggérer les équivalences entre peinture et poésie. Ou encore le *jumelable*, activité féconde de *rapprochement*, de la *juxtaposition*. Une autre catégorie est celle de la *déviation*, de la subversion ou de la perversion, du *déséquilibre*, traduit en dialogues déséquilibrés, irréguliers, en désordre, avec des irrégularités, des dissymétries et des assymétries ou bien dans le caractère *multiforme* d'un édifice ou d'une voix : il suffit de penser à l'équilibre

[20] Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p.12.
[21] Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955; *Etre et dire*, Paris, la Baconnière, 1970; *La Poésie française et le maniérisme*, Paris, Droz, 1971.

mouvant des façades baroques, toujours en voie de métamorphose, ou encore à l'équilibre mouvant des descriptions ou celui des voix que le poète nous donne à entendre dans leur fragilité. Une troisième catégorie présente est celle de *l'ambivalence*, du hybride, illustré le mieux par le théâtre, ayant un double statut : art de l'espace et art de la parole, d'où une certaine ambiguïté.

**BIBLIOGRAPHY**


Anne-Marie Thibaut-Laulan, *Image et communication*, Editions Universitaires, 1972

Dominique Fernandez, *La Perle et le croissant. L'Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg*, Plon, coll. « Terre Humaine », Paris, 1995

Gaetan Picon, *Liniile miinii*, Bucuresti, Editura Meridiane, 1974

Germain Bazin, *Histoire de l'art*, Paris, Garamond, 1953

Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998

Louis Hautecoeur, *Literatura si pictura in Franta, secolele XVII-XX*, Bucuresti, Editura Meridiane, 1982

Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955; *Etre et dire*, Paris, la Baconnière, 1970; *La Poésie française et le maniérisme*, Paris, Droz, 1971

Pascal Quignard, *Abîmes, Dernier royaume III*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2002

Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume, II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002

Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'âge baroque*, Paris, Klincksieck, 2003

Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Kliencksiek, 1963

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982

Saint Simon, *Mémoires sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, t.1, Paris, Bibliothèque Larousse, 1909

# *TRADUIRE LES CLASSIQUES FRANÇAIS EN ROUMANIE, UNE STRATÉGIE NATURELLE POUR DES LECTEURS D'UN PAYS FILOFRANÇAIS*

**Diana Rînciog**
**Assoc. Prof., PhD, „Petroleum-Gas" University of Ploiești**

*Abstract: Reading the French literature in Romania has been a tradition since the nineteenth century as the Romanian readers were well acquainted with the writings of Lamartine, Hugo, George Sand, Balzac, Flaubert, etc. Victor Hugo's massive novel Les Misérables was quickly translated in Romania (1862-1864).In a study devoted to the reception of Lamartine in the nineteenth century, we learn that Paul Cornea found no less than 17 translators of the French poet. Le Lac (The Lake) is a poem translated by 12 translators. But there are also numerous translations of Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, etc. To all that, one can add the experience of the reception of Flaubert's work in Romania (taking into consideration my own thesis on his letters as well as the research involved in the project Flaubert sans frontières).*

*Keywords: translation, Francophile, francophone, reception*

## 1. Délimitations théoriques

Sans doute la traduction littéraire est-elle la chance d'une œuvre de «voyager» dans le monde entier, d'où son importance à laquelle nous allons réfléchir dans la présente communication. En effet, une traduction est une grande responsabilité**,** pour ne pas surinterpréter le texte, pour respecter le registre de langue, le style de l'écrivain, le contexte de l'époque. Une traduction est une nouvelle création littéraire et c'est dommage que le nom du traducteur ne soit pas précisé sur la couverture du livre (il y a des exceptions notables, heureusement, comme la maison d'édition Actes Sud, par exemple).

La traduction littéraire n'est jamais l'application mécanique d'une théorie, mais la somme des solutions possibles dont on choisit la plus adéquate dans le contexte respectif. C'est un effort de choisir, de comparer, de donner de l'éclat aux phrases….finalement, c'est un travail d'orfèvre qui vaut toute l'admiration et la reconnaissance!

Le traducteur ne doit jamais embellir le style de l'écrivain. La traduction marque l'évolution de la société, s'il s'agit des variantes réalisées à une distance significative de temps. L'écrivain doit avoir confiance dans le traducteur, si les deux sont contemporains.

Irina Mavrodin, grande traductrice roumaine de Marcel Proust, croyait que le travail de traducteur est un mélange paradoxal de rigueur et d'esprit ludique. La professeure Irina Mavrodin se demande si l'acte de traduire un texte littéraire est lié à la spontanéité, à l'inspiration, au talent. Ou bien c'est plutôt «un acte contrôlé», perfectible en fonction d'une pratique de la traduction influencée par la théorie. (2006, 7) Dans un chapitre de son livre, Mme Mavrodin parle des dilemmes du traducteur : en effet, tout en citant Paul Ricœur avec sa *Métaphore vivante* (1), elle montre que «la phrase traduite n'est pas une mosaïque, mais un organisme, car traduire signifie inventer une constellation identique, dans laquelle chaque mot reçoit l'appui de tous les autres, bénéficiant de la familiarité de l'entière langue». (2006, 15) En tout cas, il faut éviter le piège d'un sens unique, clair, il y a toujours une certaine ambiguïté du texte qu'il faut envisager pour la traduction littéraire. Elle explique ses propres expériences d'avoir traduit Proust, Stendhal. Irina Mavrodin pose également le problème de la relation auteur-traducteur, chose qui n'est plus valable en principe au cas de l'autotraduction.

Un problème sérieux pourrait être la traduction des archaïsmes, mais la solution serait de traduire en langue moderne ; ensuite les erreurs de grammaire de l'auteur sont à corriger

dans les notes en bas de page. Plus difficile, parfois insurmontable, est la traduction d'un texte en dialecte. Et que faire d'une poésie, la traduire conformément à la prosodie d'origine? Les traducteurs français traduisent souvent ces textes en vers libres. Par conséquent, les provocations d'un traducteur sont vraiment multiples, sa tâche étant particulièrement complexe, minutieuse. En tout cas, une traduction définitive est une utopie, car elle s'adresse à un certain public, appartenant à une certaine époque. Par exemple, même si excellente, une traduction d'un auteur classique (Lamartine, Balzac, Flaubert, Rousseau, etc.), réalisée au XIX$^{e}$ siècle, devra être modernisée au XX$^{e}$ siècle, fait qui donne une sensation d'amertume, de regret au traducteur, sachant que son travail d'orfèvre est pourtant éphémère…Mais la joie et le soulagement d'un traducteur qui a terminé sa traduction sont énormes… En même temps, il faudrait voir les deux plateaux de la balance : traduire du français en roumain, mais aussi vice versa, pour obtenir un équilibre bénéfique, une perspective vraiment enrichissante des deux cultures.

C'est très difficile de traduire Madame de Staël ou Madame de Sévigné, par exemple, avouait Irina Mavrodin. À son tour, Monica Lovinescu nous offre ce témoignage : «C'est démoniaque à traduire. Tous les mots venant du français sont déformés par Caragiale, qui les met souvent dans la bouche de personnages de faubourgs. En roumain c'est inénarrable. Habituellement, les traducteurs sont timides devant un tel handicap et préfèrent oublier l'obstacle. Au contraire, Ionesco, qui n'avait pas ce respect pour la langue française, a pu sans problèmes la perturber, inventant des mots comme *bagabonds, esercice, tripes-creuses*.» (2)

Flaubert a été traduit tôt en Roumanie, l'écrivain devenant ainsi l'un des romanciers français très connus et appréciés. Si nous étudions le cas de *Madame Bovary,* nous allons remarquer les traductions vraiment nombreuses, la version la plus souvent reprise étant celle de Demostene Botez. En effet, nous avons la première version en 1956 (La Maison d'édition d'Ėtat pour la littérature et l'art, 357 pages ; préface de Tudor Vianu) ; ensuite, nous découvrons 11 rééditions avec de différentes études introductives, de divers illustrateurs, etc. (en 1956, 1959, 1962,1967, 1970, 1972, 1973, 1979, 1991, 1995, 2000). En 2014 paraît à La Maison d'édition Corint une nouvelle traduction, signée par Irina Mavrodin, et l'année suivante encore une autre, chez Art, réalisée par Florica Ciodaru-Courriol.

Dans une étude très profonde, consacrée aux problèmes de la traduction en Roumanie, Georgiana Lungu Badea, professeure à l'Université d'Ouest de Timişoara, spécialiste en problème de traduction, nous trouvons une histoire du phénomène concernant les traductions dans notre pays, à partir du XVI$^{e}$ siècle jusqu'à présent. Pour exemplifier, nous apprenons que le terme *traductiv* (*traductif* en français) est attesté dès l'année 1876 (2013, 7), dans le *Dictionnaire de la langue roumaine selon la société académique roumaine* (titre en roumain *Dicţionariulu limbei române dupo însărcinarea data de societatea academica romana*), 2$^{e}$ volume (3) Peut-être pourrions-nous parler aussi d'une certaine consécration du métier de traducteur, car, au XIX-ème siècle les traducteurs étaient le plus souvent des écrivains – voir aussi le moment Ioan Heliade Rădulescu et son intention de fonder une Bibliothèque universelle, ainsi que les nombreuses traductions faites par lui-même, y compris Voltaire, Molière, Chateaubriand, Lamartine, Dumas. (4)

Un élan tout particulier vers la réalisation de traductions en Roumanie s'est enregistré vers 1840, avec l'activité de la revue *Dacia literară*, dont le promoteur a été le grand homme de culture Mihail Kogălniceanu. Pourtant, c'était plutôt une riche production de traductions libres, littérales, trahissant la connaissance approximative des langues de travail, sans surmonter les difficultés d'équivalence entre la langue d'orgine et la langue-cible. C'est à peine au XX$^{e}$ siècle que les traductions deviennent fidèles au texte d'origine, dans une perspective complexe concernant la situation de communication, les caractéristiques de l'époque, la personnalité et le style de l'auteur, les paticularités de la langue-cible, faisant la

preuve d'un effort scientifique de l'approche globale. Nous pourrions parler donc d'«âges de la traduction» - normative, descriptive, fonctionnelle, productive, selon I. R. Ladmiral, cité par G. Lungu Badea (2013, 10)

Ce qui nous intéresse est de voir la pratique de la traduction, mais aussi l'avis des critiques des traductions, quant à la théorie de la traduction. Il y a le concept d'*etnotraduction,* surtout pour les langues apparentées, comme le français et le roumain, tenant compte de l'horizon d'attente du récepteur.

**2. Roumanie, espace francophone et francofile**

La Roumanie a connu une riche tradition en ce qui concerne la connaissance de la langue française et l'amour pour les valeurs, la culture, la littérature de la France. C'est un sujet vaste, que Sultana Craia, l'auteure d'un livre paru en 1995, essaie d'esquisser, insistant sur les échanges culturels et intellectuels entre les deux pays, malgré la distance géographique:

> Dès la fin du XVIIIe siècle les voyageurs étrangers dans les Pays Roumains notent la présence des locuteurs de langue française et au courant de la culture française. Mais c'est le XIXe siècle, si largement ouvert à la civilisation occidentale, qui s'impose comme le siècle 'français' par excellence. […] Aussi la diffusion de la langue et de la culture françaises en ont bénéficié au point de connaître une véritable explosion grâce à l'affinité ressentie par les Roumains vis-à-vis de la France et de tout ce qui venait d'elle. […] Nombre d'emmigrants français chassés de leur pays par la Révolution trouvèrent asile et bon accueil dans les principautés (de la Valachie et de la Moldavie) où ils pouvaient gagner leur vie comme précepteurs et gouvernantes dans les maisons des boïards. Entrée de la sorte dans l'intimité des familles, la langue française deviendra un moyen de communication par excellence. […] Les femmes, en général de beaucoup moins âgées que leurs époux, et la jeunesse aristocratique vont découvrir rapidement non seulement la mode mais aussi la littérature, les idées et l'esprit français. […] La nourriture, les intérieurs, les mœurs, les lectures, le théâtre étaient de plus en plus marqués par le modèle français. (1995, 123)

À vrai dire, il y avait une grande abondance de titres inclus dans les catalogues des librairies, des bouquinistes, ou bien des cabinets de lecture du XIX$^{e}$ siècle, des livres des auteurs classiques ou de ceux de l'antiquité grecque et romaine, dont les versions françaises circulaient en grand nombre à l'époque. Par exemple, nous pouvons mentioner le Catalogue général des livres qui se trouvent au magasin de librairie de C. A. Rosetti & Winterhalder à Bucarest. C. A Rosetti, instruit en France et participant à la Révolution de 1848, avait ouvert cette librairie, provoquant un scanadale en famille, mais elle était devenue «un point de rencontre de la jeunesse», selon les souvenirs de l'écrivain Ion Ghica. Au-delà des livres vendus, on diffusait et commentait des idées, des valeurs culturelles, des principes de vie.

À cela s'ajoutait la fréquence des périodiques de langue française, rédigées par les Roumains pour leurs compatriotes francophones et francophiles, ciblant tous les domaines d'intérêt (commerce, agriculture, finances, technique, vie militaire, philatélie), plus ou moins sérieux ou mondains. Voilà quelques titres: *Le Glaneur Moldo-Valaque, Paris-échos* (hebdomadaire), *Le Peuple Roumain, Bucarest, Le Constitutionnel, L'Indépendance Roumaine, Le Journal du Mariage, L'Almanach de High-Life, Sinaia mondain, Les Cancans de la semaine.* Bref, des gazettes politiques, des revues culturelles, des publications hebdomadaires ou bi-mensulees, ce qui confirme l'affirmation de Charles Drouhet, conformément à laquelle un voyageur français ne saurait se sentir à l' étranger en Roumanie!

### 3. Étude de cas: Lamartine

Nous allons proposer une étude de cas pour les traduction en roumain de la poésie de Lamartine. En 1909, N. I. Apostolescu publiait une thèse avec le titre *L'influence des romantiques français sur la Poésie roumaine.* En 1964, au 4e Congrès de l'Association de littérature comparée, à Friburg, en Suisse, on discutait les notions d'imitation, influence, orginalité des créations romantiques nationales. En 1967, au même Congrès ci-dessus mentionné, à Belgrad, on posait le problème des courants littéraires en tant que phénomènes internationaux. C'est donc un contexte favorable à la prolifération des traductions dans notre pays, très attentif aux phénomènes culturels, littéraires français.

Par exemple, le fameux poéme *Le Lac* a été traduit en roumain, tour à tour, par Ion Heliade Rădulescu, Ioan I. Ciorănescu, Constantin Stamati. Pour les philologues, professeurs ou étudiants, c'est un exercice utile de voir la langue du XIX$^{e}$ siècle, en Roumanie et en France. La traduction ci-dessous date de 1830, voilà les vers à valeur de refrain:

O temps, suspends ton vol! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours!
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!
La traduction en roumain:
O, vreme, opreşte-ţi zborul! ceasuri blânde, -ascultătoare,
Opriţi cursul vostru, staţi!
A zilelor mai frumoase plăcerile fugătoare
Lăsaţi să gustăm, lăsaţi!

Nous obsoervons le choix du terme slave *vreme* au lieu du correspondent latin *timp*, la même chose pour *ceas* au lieu de *oră,* ce qui s'explique, bien sûr, par la forte influence slave au XIX$^{e}$ siècle et donne un cachet particulier, une sonorité autochtone à la traduction réalisée par le poète Ion Heliade Rădulescu en 1830.

Dans une thèse consacrée à la la réception de Lamartine au XIX$^{e}$ siècle, nous apprenons que Paul Cornea trouve 17 traducteurs du poète français, parmi lesquels Gheorghe Asachi, Dimitrie Bolintineanu, Iancu Văcărescu, Grigore Alexandrescu, C. A. Rosetti, Cezar Bolliac, etc. *Le lac* est le texte traduit par 12 traducteurs.

Il faudrait mentionner l'écho impressionnant que la poésie de Lamartine a eu dans l'espace littéraire roumain, peut-être même plus enthousiaste que celui produit en France, en ce qui concerne l'auteur des *Méditations poétiques.* Le succès de Lamartine était expliqué par le critique Sainte Beuve par un nouveau souffle, ample, divin, un nouvel élan lyrique, une vraie révélation. Ce type de poésie se propage en Europe et beaucoup d'auteurs avait comme modèle Alphonse de Lamartine, y compris le grand poète roumain Mihai Eminescu, lui aussi ayant un très beau texte intitulé *Le Lac*. La première traduction de Lamartine en roumain est faite par Gheorghe Asachi, en 1821, à peine une année plus tard que la parution à Paris du volume anonyme *Méditations poétiques*, comprenant 24 titres. Les plus importants traducteurs roumains de Lamartine sont: I. Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi, Iancu Văcărescu, Barbu Paris Mumuleanu, Vasile Cârlova, Gr. Alexandrescu, Al. Hrisoverghi, G. Crupenski, D. Ralet, A. Florian, C. Bolliac, C.A. Rosetti, G. Gusti, G. Sion, Al. Pelimon, I.Catina, D. Bolintineanu, A. Naum, C.D. Aricescu, C. Stamati, C. Manu, Gr. H. Grandea, Al. Macedonski, D. Scavinski, D.M. Ciocîrdia, N. Skelitti, Radu Ionescu, Ştefan G. Vârgolici, Anton Naum, Veronica Micle, Petre V. Grigoriu, Dem. Teodorescu, Maria Flechtenmacher, M. Demetriad, Iuliu I. Roşca, Mia Frollo, Virgil Huzum, C. Narly, E. Speranţia, Th. M. Stoenescu, Bonifaciu V. Gheorghiu, George I. Lahovari, H. Lecca, Ion Dafin, V. Lascăr, C.Z. Buzdugan, I. Ciorănescu et encore d'autres. Paul Cornea considère que Lamartine est le troisième écrivain français du point de vue des préférences des traducteurs roumains, après

Alexandre Dumas-père et George Sand; en même temps, de toute l'œuvre lamartinienne 7 titres sont de choix, parmi lesquels le premier en ordre, évidemment, *Le Lac.*

Les traductions des poésies de Lamartine sont publiées dans les principales revues littéraires de l'époque, au moins 50 périodiques de grand tirage, ce qui a rendu très populaire le poète français en Roumanie, une figure à peu près mythique, selon Christian Croisille, le coordonateur du volume *Relire Lamartine aujourd'hui* (5), interprétant le message d'une communication de Marin Bucur au Colloque organisé par l'Université de Clermond Ferrand, en 1993.(6)

**4. D'autres écrivains français traduits en Roumanie; le cas de Gustave Flaubert**

Lire la littérature française en Roumanie a été une tradition depuis le XIX$^{e}$ siècle, les lecteurs roumains connaissant bien les écrits de Lamartine, Hugo, George Sand, Balzac, Flaubert, etc. Le vaste roman *Les Misérables* de Victor Hugo a été très vite traduit en Roumanie (1862-1864), par Dimitrie Bolintineanu, ce qui est une performance et prouve le grand intérêt des Roumains pour la littérature française.

Mais il y a de nombreuses traductions aussi de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. À tout cela nous pourrions ajouter l'expérience de la réception de Flaubert en Roumanie (vu l'activité pour la réalisation de notre thèse sur sa *Correspondance* (7) et pour les recherches concernant le projet *Flaubert sans frontières*), la traduction/la réception des textes du XIX$^{e}$ siècle étant un domaine prioritaire pour nos axes de travail universitaire. Nous avons montré que Flaubert a été très tôt traduit en Roumanie, en revue littéraires ou en volumes:

> Après avoir cherché dans la collection de la revue *Contemporanul,* j'ai trouvé dans le numéro 5/1886, Année V, p. 405-429 la traduction du chapitre VIII de *Salammbô,* c'est-à-dire la lutte entre les Carthaginois et les mercenaires. *Le Contemporain* était une revue scientifique et littéraire dont les rédacteurs étaient G. Morţun (pour la partie littéraire) et I. Nădejde.
>
> Pour *Herodias,* nous disposons d'une traduction intégrale – une vraie performance –, le nom du traducteur restant presque anonyme, avec ses seules initiales : « V. B. A. ». Le texte est présent dans le journal *L'Époque* Année I , numéros 2,3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11,17, 19, 20, 21, 23, 26, 28, 29 novembre. […] En ce qui concerne *Trois contes,* la première traduction, par M. Iftodiu, date de 1906 (La Maison d'Ėdition La Librairie Leon Alcalay, collection « La Bibliothèque pour tous »). Il y a d'autres éditions en 1973, 1982, 2004, 2013, la traductrice la plus fréquente étant Anda Boldur, sa version datant de 1973 (illustrations de Marcela Cordescu), la deuxième de 1982 (illustrations de Val Munteanu). Une réédition récente de la version d'Anda Boldur a paru à Iaşi, chez Polirom, en 2013. Pour les élèves, nous trouvons une édition bilingue de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (traduction Ana Coiug, illustrations Silvia Mitrea), Piteşti, La Maison d'Édition Paralela 45, collection « Le Hibou », 2004, 97 pages. Pour ce qui est de *L'Éducation sentimentale,* nous trouvons une première édition en 1958 (traduction signée par V. Cristian, La Maison d'État pour la littérature et l'art – ESPLA, collection « Les Classiques de la littérature universelle »). D'autres traductions sont dues à Lucia Demetrius (Bucarest, Univers, 1976, illustrations réalisées par Vasile Socoliuc ; 2e édition en 1982, la même maison d'édition, mais les illustrations sont faites par Val Munteanu).Le roman *Salammbô* bénéficie d'une traduction en roumain pour la première fois en 1913, due à Ludovic Dăuş (Bucarest, Minerva), ensuite en 1967 (ELA, La Maison pour la littérature et l'art, traducteur Alexandru Hodoş, préface Vera Călin, collection « Les Classiques de la littérature universelle »), tout comme en 1973 (collection « Le Roman d'amour ») et en 1979 (Univers), éditions reprenant la traduction d'Al. Hodoş.

Si nous étudions le cas de *Madame Bovary*, nous remarquons que les traductions sont vraiment nombreuses, la version la plus souvent reprise étant celle de Demostene Botez. La première version date de 1956 (La Maison d'éditions d'Ètat pour la littérature et l'art, 357 pages ; préface de Tudor Vianu) ; ensuite, viennent 11 rééditions avec différentes études introductives, divers illlustrateurs, etc. (en 1956, 1959, 1962,1967, 1970, 1972, 1973, 1979, 1991, 1995, 2000). En 2014, paraît à La Maison d'éditions Corint une nouvelle traduction signée par Irina Mavrodin, et l'année suivante encore une autre, chez ART, réalisée par Florica Ciodaru-Courriol. (Rînciog, Revue Flaubert, 2018)

Voilà quelques photos des couvertures représentant les éditions roumaines des écrits flaubertiens (8):

Citons aussi le cas de Maupassant, très populaire en Roumanie, bénéficiant de nombreuses traductions, y compris celles réalisées par les étudiants (Maupassant, 2014). Il y a même des traductions bilingues pour l'usage des élèves (Maupassant, 2012). La même

chose pour Balzac, Zola, Stendhal, Georges Sand, etc., ce qui confirme l'appétit des lecteurs roumains pour la littérature française classique.

Peut-être les traductions littéraires du français en roumain sont-elles les plus fréquentes de toutes les traductions réalisées en Roumanie depuis le XIX[e] siècle, car il y a eu une vraie fascination pour les écrivains de la France.

**5. Conclusions**

Notre présent travail a essayé de surprendre le tableau général des traductions faites en Roumanie, à partir du XIX[e] siècle, mettant l'accent sur le phénomène de l'attraction que les lecteurs de notre pays ont eue et ont encore au sujet de la littérature française. En guise de conclusion, sans être un pays officiellement francophone, la Roumanie a connu toujours un amour de la littérature de la France, surtout car nos deux langues possèdent beaucoup de similitudes, le XIX[e] siècle étant aussi l'époque où la plupart des mots nouveaux entrés dans le vocabulaire autochtone avait une origine française.

Finalement, le rôle des traducteurs des textes littéraires français a été fondamental pour stimuler, former et maintenir le goût des lecteurs roumains, donc une stratégie naturelle pour épanouir des générations entières francophones et francofiles, et même pour inspirer certains écrivains de notre pays.

**Notes**

1. Livre traduit même par Irina Mavrodin en 1985, à la maison d'édition Univers, Bucrest; les citations reprises du livre d'Irina Mavrodin sont traduites par nous-mêmes.

2. *Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Leonida face à la réaction. Une lettre perdue.* Arche, 1994, trad. par Monica Lovinescu et Eugène Ionesco. Ion Luca Caragiale est le plus grand dramaturge roumain du XIX[e] siècle.

3. (réalisé par A. Treboniu Laurian, I. C. Massim, G. Bariţiu, I. Hodoşiu, paru à Noua Typographia a laboratoriloru romani, p.1479).

4. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent (Histoire de la littérature roumaine de l'origine jusquà présent),* Bucureşti, Minerva, 1986, pp. 140-142.

5. Cornea, Paul, «Étapes de l'accueil de Lamartine en Roumanie», dans le volume *Lamartine*, Paris, Flammarion, 1971.

6.Bucur, M. *Le dossier roumain-Lamartine vu par les Français de Bucarest,* in *Relire Lamartine aujourd'hui*, Ed. Nizet, Paris, 1993, pp. 81-89, cité par Victor Sonea, dans son article *Lamartine et Eminescu,* http://193.226.7.140/~laszlo/eleonardo/n18/Sonea3.htm, consulté le 29.01.2021.

7. Rînciog, Diana, *Histoire et mentalité dans l'œuvre de Gustave Flaubert (Étude sur la Correspondance),* 2[e] édition, Iaşi, Institulul European, 2013.

8. photos prises par nous-mêmes, volumes de notre bibliothèque, le 5 février 2021. De gauche à droite en haut: *L'Éducation sentimentale, Madame Bovary* (deux versions différentes); en bas: *Mémoires d'un fou, Novembre, La Légende de Saint-Julien L'Hospitalier, Le Dictionnaire des idées reçues.*

**BIBLIOGRAPHY**

1. Barna, Petru-Andrei, *La réception de la poésie lamartinienne dans la littérature roumaine au XIXe siècle,* directeur de de these prof. Sergiu Pavlicenco, Chişinău, 2004

2. Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, roumaine /A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere,* Iaşi, Polirom, 2008, p. 85.

3. Craia, Sultana, *Francofonie si francofilie la români* (tr. fr. *Francophonie et francophilie chez les Roumains)*, Iaşi Demiurg, 1995

4. Lungu Badea, Georgaina, *Idei și metaidei traductive românești (secolele XVI-XXI)*, Timișoara, Eurostampa, 2013 (traduction du titre: Idées et métaidéestraductives roumaines, XVI-XXI[e] siècles)

5. Mavrodin, Irina, *Despre traducere. literal si in toate sensurile*, Craiova, Scrisul românesc Fundaţia-Editura, 2006.

6. Maupassant, Guy de, Bulgăre de seu *și alte nuvele (*Boule de suif *et autres nouvelles),* Bucarest, Leda, 2005 (traduction de Traian Finţescu).

7. Maupassant, Guy de, *Le Papa de Simon* (éd. bilingue), Pitești, Editura Paralela 45, coll. Bufnita, 2012.

8. Maupassant, Guy de, *Văduvioarele și alte proze poznașe*, Iași, Polirom, 2014 (traductions de nouvelles réalisées par les étudiants de l'Université de Bucarest, sous la coordination de leur professeur Laurenţiu Zoicaş).

9. Rînciog, Diana, *Plaidoyer pour la lecture et la relecture du texte littéraire. Études et articles*, Maison d'édition de l'Université Pétrole-Gaz de Ploieşti, 2020, Deux articles concernent Flaubert: «O lectură covârșitoare – corespondența lui Gustave Flaubert» (p.11-21) [Une lecture impressionnante – la correspondance de Gustave Flaubert.] «O surprinzătoare continuare a romanului *Doamna Bovary*» (p.23-28). [Une surprenante continuation du roman *Madame Bovary*.] v. Bulletin Flaubert 249; « Un poet al meditaţiei romantice : Alphonse de Lamartine, [Un poète de la méditation romantique : Alphonse de Lamartine], pp.121-128 ; «"Inoxidabila tinereţe" a romanului balzacian» (L'inoxidable jeunesse du roman bazacien, pp.145-152.

10. Rinciog, Diana, «Problèmes des premières traductions de Flaubert dans la presse du XIXe siècle en Roumanie (*L'Époque* et *Le Contemporain*) – comparaison avec des éditions récentes pour *Hérodias* et *Salammbô* (chapitre VIII); aperçu général des traductions en volume», in *Revue Flaubert*, n° 17, 2018 | Flaubert sans frontières. Les traductions des œuvres de Flaubert; https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=276.

11. Ricoeur, Paul, *La Métaphore vivante/ Metafora vie* (trad. en roumain, par Irina Mavrodin,Bucureşti, Univers 1985)

12. *La réception de la poésie lamartinienne dans la littérature roumaine au XIXe siècle*, auteur Andrei-Petru Barna, directeur de thèse prof. Sergiu Pavlicenco, Chişinău, 2004, p.74. http://www.scribd.com/doc/4187123/Receptarea-poeziei-lamartiniene-in-literatura-romana-din-secolul-al-XIX-lea, consulté le 11 août 2015.

13.https://webtv.univ-rouen.fr/videos/problemes-des-premieres-traductions-de-flaubert-dans-la-presse-du-xixe-siecle-en-roumanie-lepoque-et-le-contemporain-comparaison-avec-des-editions-recentes-pour-les-textes-herodias-et-salammbo/

# *"HOW DOES IT FEEL?" – SLAVERY REVERSED IN BERNARDINE EVARISTO'S NOVEL "BLONDE ROOTS"*

**Anca Bădulescu**
**Assoc. Prof., PhD, „Transilvania" University of Braşov**

*Abstract: Bernardine Evaristo's partly satirical, partly dystopian novel "Blonde Roots" showcases a serious and deeply worrying social issue: slavery. While reversing the story of the transatlantic slave trade, the authoress warns about the widespread danger of modern slavery and its tragic consequences.*
*This article aims at exploring the atrocities of slavery, be it historic or contemporary in its different forms: deprivation of liberty by violence, forced labor, child labor, trafficking of persons, sex trafficking and rape, torture. When asking 'How does it feel?' the novelist cautions her readers not to ignore the over 40 million slaves who live in terrible conditions all around the world. So does the author of this article.*

*Keywords: slave trade, Ambossa, Londolo, whyte, blak*

"Remembering the 10 to 12 million Africans taken to Europe and the Americas as slaves …and their descendants – 1444-1888", the motto of Bernardine Evaristo's novel "Blonde Roots", published in 2009 announces a heartbreaking upside-down story about captured, beaten, tortured Europeans taken from their homes and forced to work hard, often losing their lives, for the benefit of their African capturers: "It was, after all, one of the most lucrative international businesses ever, involving the large scale transport of whytes, shipped in our millions from the continent of Europa to the West Japanese Islands…" (Evaristo 2009, 5) The question "How Does It Feel?", though, is definitely addressed to 'capturers' of any color and all over the world, at all times. The timeline of the novel embraces multiple historical epochs ranging from medieval and feudal to our time. While Doris's England is at times medieval, at other times feudal, Great Ambossa, a small but wealthy island off the main continent of 'Aphrika', and its capital Londolo shares features of our age. References to technology, fashion and transportation refer to a span of hundreds of years in the vein of futuristic dystopias.

The International Labor Organization estimates that over 40 million people are nowadays in some form of modern slavery or neo-slavery – more than in any other time in history. Between the 15$^{th}$ and 19$^{th}$ centuries roughly 13 million people were captured and sold. Thus, the number of people currently enslaved around the world is far greater than the number of slaves during the historical Atlantic slave trade.

In broad terms, a person today is considered to be a slave if they are owned or closely controlled and treated inhumanly by an exploiter or 'employer', if they are forced to work against their will and have limited freedom of movement. This social phenomenon is mainly seen as a by-product of poverty, weak rule of law or corruption which nurture the acceptance and propagation of slavery. Statistically, modern slavery is most prevalent in Africa, followed by Asia and the Pacific, but there isn't a single country that is not contaminated by this plague.

As slavery was officially abolished everywhere, today's practice is illegal, therefore hidden from the public and authorities. Although banned, neo-slavery runs rampant around the world, millions of people become entrapped in slavery-like conditions in various ways.

According to recent surveys, modern slavery can take various forms: deprivation of freedom by force and violence, compelled labor, including child labor, trafficking in persons, including sex trafficking, confinement and rape or forced marriage, to mention only a few.

In her fourth novel, "Blonde Roots", the British-Nigerian authoress, Bernardine Evaristo, not only turns the story of the transatlantic slave trade on its head, at the same time addressing the not acknowledged British slave trade, but also endeavors to warn the world about this on-going social issue. Moreover, her intention was to explore the dark stories that are not part of the mainstream culture of Britain, but are crucially important.

"Blak Aphrikans" are depicted as the masters of "whyte Europane" slaves, who are captured on the coasts of "Europa" and shipped on slave vessels either to plantations in the imaginary West Japanese Islands or to serve wealthy black "Aphrikan" families in the United Kingdom of Great Ambossa, on the island of Great Ambossa, where the plantation owners live. By using scathing satire, Evaristo challenges fundamental perceptions of race, culture and history, reminding her readers of the horrors and the danger of slavery.

"Europa" or the "Grey Continent" (Evaristo 2009, 123) viewed from a distance looked deserted, a featureless beach, bordered by a dark jungle, a land where the sun was rarely seen. The inhabitants of those lands were considered abominable savages by the slave traders, a race of primitive people. The 'blak' slave masters, representatives of the superior Negroid race, were perceived as being ambitious, self-motivated, resourceful, self-disciplined, courageous, moral, intelligent and also sensitive. Conversely, the "Caucasoinid, who is indigenous to the hell-hole known as Europa" (Evaristo 2009, 118) were depicted as infantile, lazy, cowardly, lacking coordination, speaking nonsensical languages and dialects, unable to calculate mental arithmetic. Furthermore, "…the Caucasoi is incapable of acute emotionality because, due to its Neo-Primate state, it is but a few steps up from the animal kingdom…" (Evaristo 2009, 120) That was why slaves could be treated inhumanly, beaten and tortured. Bloodshed, wounds, torn skin, even death were considered signs of weakness and inferiority. Likewise, skinny, fair-haired, flat-bottomed, pale-skinned 'Europane' women were worthless, used only as work tools, and could be treated cruelly. Only a few were chosen to become mistresses of their owners. The superior Ambossan women were large, fat, glutinous and violent. Madama Blessing, Bwana's Number One wife is sarcastically compared to a "three-legged, half-blind, three-thousand-pound hippo." (Evaristo 2009, 17)

It feels safe to say that nowadays, even though under different covers, neo-slave traders and owners consider themselves as superior and entitled to control the lives of those who are compelled to serve them, to work hard in inappropriate, sometimes inhuman, conditions and to be badly paid or not paid at all.

Young Doris Scagglethorpe - whose slave name would be Omorenomwara - was captured while playing hide-and-seek with her three sisters. Her family belonged to a long line of honest, diligent cabbage farmers: "We weren't landowners, oh no, we were serfs, the bottom link in the agricultural food chain, although no actual chains clinked on the ground as we walked around." (Evaristo 2009, 8) Her family, Eliza and Jack Scagglethorpe and their four daughters, Doris, Madge, Sharon and Alice, were peacefully living in their modest but peaceful home, the Apple Tree Cottage. Although tied to the soil, none of the serfs had suffered the cruel, unjust treatment of their masters. For the Scagglethorpe family BS (Before Slavery) days were happy times in spite of the hard work in the cabbage fields.

The Aphrikan invaders raided the coast of 'Europa', captured and mistreated the Border Lander people, locked them into cages and then forcefully loaded them on slavers to be sold at slave markets in the United Kingdom of Great Ambossa. Madge Scagglethorpe was dragged into the forest by her kidnappers who raped her. She was never seen again. Jack Scagglethorpe died of dysentery in the hold of the "Hope and Glory", Eliza was thrown overboard as she refused to eat, Alice worked herself to death in the cane plantations, Sharon

was chosen by Bwana to be one of his many mistresses, bore a lot of kids and became fat like all Ambossan wives.

After having been brutally taken away from her family, the eleven-year-old Doris found herself chained in the hold of the slave ship. There she experienced the horrors of famine, thirst, darkness; she witnessed rape, suicide, revolt and had to lie next to a corpse for days. "It was a shock though, to discover your neighbor had died during the night and the lice were still burrowing." (Evaristo 2009,79) Deprived of their freedom and dignity, the slaves were auctioneered and sold as lifelong servants of their rich and violent masters.

Although in subtler ways, this still happens: poor people are tricked into taking badly paid or even unpaid jobs by modern 'masters', who often even restrict their freedom of speech and movement.

Once in Great Ambossa, she became a servant and playmate of Panyin Ige Ghika's daughter, Little Miracle, and was sold again to Kaga Konata Katamba – the initials obviously being a reference to KKK – also known as Bwana, whose estate was in Londolo's richest district, Mayfah, both names being easily identified as London and Mayfair. She was branded twice with the initials of both masters: "Can you imagine having a red-hot poker searing into your skin? Twice? The delayed shock reaction as it sizzles and smokes, then the warm bloody tears streaming down your arms and spine?" (Evaristo 2009, 18) Readers will inevitably recall other 'slave owners' and murderers who tattooed and killed millions in concentration camps. In importer-exporter boss, Kaga Konata Katamba's house she served as a PA or a "house wigger", where she was treated as a physically, spiritually and morally debased "whyte" person. House servants did not have a much better life than those working in the fields. Bwana's cook, Yomisi, while at work, had to wear an iron muzzle secured with a lock in the back to prevent her eating. As a consequence, her lips were cracked, her mouth dehydrated, her tongue and gums bled, and she spoke through gritted teeth even when she did not wear the muzzle.

The depersonalization of the slaves reached such dimensions that they were gradually forgetting their language and adopted a slave patois, a vernacular created by the novelist. When Doris and Sharon met after a long time, the elder sister didn't speak their native language any more: "Mi cyant believe it. Mi reellee cyant believe it…Doris, mi likkle sista!" (Evaristo 2009, 235)

While in Bwana's service, Doris gave birth to three children as a result of her relationship with Frank, whose slave name was Ndumbo, the love of her life, "a maker and mender of things." Their love story ended when Frank – just as their three children - was sold: "We slaves don't end relationships. Other people do it for us. We're encouraged to breed merely to increase the workforce." (Evaristo 2009, 21) Tragically, slavery was, therefore, transmitted to the next generations in a never-ending cycle.

Although it is illegal today, child slavery was not really eradicated; thousands and thousands of children work in appalling conditions and are traumatized for life.

After her first attempt to escape slavery on an underground train failed, Omorenomwara was recaptured and sent to a remote cane plantation where she was forced along with other slaves to work hard in the sugar cane fields or to feed the cane mill ripe stalks in an infernal rhythm. The very hard work under the scorching sun or pouring rain, the physical exhaustion, the scanty food and the slave owners' beatings and tortures, broke, very often killed the field workers. Meanwhile, the masters basked in luxury and debauchery: "Bwana was in a kind of gold-plated, open-top carriage more suited to the flashy metropolis than the outback. He wore a leopard-skin cape and feathered headdress." (Evaristo 2009, 251) Doris made friends with Ye Meme and Ma Marjani, slaves like herself, who took her under their wings as soon as she arrived and even saved her life; despite all barriers and dangers, Doris taught Ye Meme's youngest son how to read and write.

To her surprise and awe, Omo – as she was called by fellow-slaves – discovered that her eldest sister, Sharon Scagglethorpe had been captured together with the whole family soon after Doris's sudden disappearance, and was a changed woman, Bwana's long-standing mistress. It took the sisters a long time to recognize each other. Sharon, Miss Iffie by her slave name, a "hoochie-mama character…her thighs and buttocks spilled over from a tiny three-legged stool" (Evaristo 2009, 233) was unrecognizable, just as Doris was a broken, already old woman.

As soon as she found out that Nonso, Bwana's son and administrator of the cane fields, had decided to sell several young slaves among which Ye Meme's sons, she rekindled her desire to escape imprisonment by joining the Maroon Guerrilla, a resistance group of fugitive slaves dwelling in the depth of the jungle, led by Magik, who proved to be Omo's former slave lover and father of her three lost children back in Londolo.

The novel ends with the small group of slaves having reached the river, beyond which Freedom was possible. The Postscript, though, gives the reader further information about the destiny of the main characters: Bwana's death after a life of bounty and utter cruelty, Sharon's heart failure and death, Doris's and Pa Yao's Ye Meme's youngest son – journey to Freedom: "When freedom came, an elderly man called Pa Yao and a very old woman called Miss Doris trekked down from the mountains to Home Sweet Home." (Evaristo 2009, 261) Liberation from slavery and suffering had come too late for Doris Scagglethorpe, and did not come at all for so many slaves. The sad conclusion she drew in old age was: "Nothing about our lives is reasonable." (Evaristo 2009, 249) We should add that nothing about enslaving people is reasonable either.

The message conveyed by Bernardine Evaristo in "Blonde Roots" is a worrying one: slavery may have been abolished formally, but racism and other forms of colonial domination and slavery still linger in contemporary society. The answer to the question: "How does it feel?" can only be answered if we are humane and empathize with the oppressed fellow human beings. The author reminds us that 'us' and 'them' can be easily reversed, irrespective color, race, place or time.

## BIBLIOGRAPHY

Evaristo, Bernardine, 2009: "Blonde Roots", Penguin Random House Uk

State.gov/what-is-modern-slavery/

Theguardian.com/news/2019/feb/25/modern-slavery-trafficking-persons-one-in-200

# *LUCIAN BLAGA'S "CHARON'S BOAT" - BETWEEN HISTORY AND "INWARD EXILE"*

**Claudia Costin**
**Assoc. Prof., PhD, „Ştefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: Lucian Blaga's novel – Luntrea lui Caron ("Caron's Boat"), published integrally in 1990 (by the Humanitas Publishing House), whose title was suggested by the Revista de istorie şi teorie literară (Journal of Literary History and Theory) in 1989, reveals – in a multi-layered narrative structure of authentic modernism – the inner experiences of the creative self in a socially and morally disaggregated world. The torments of history become the generators of the inward exile of the actants, of the descent into the matrix world of the myths and of the runic mysteries. Between the two major ontological dimensions – the historical one and the inner universe – their metaphysical and erotic feelings develop as the only solution for "being". In a world where history has wasted its message, love alone opens the way to the depths of the original patterns.*

*Keywords: Axente Creangă, history, inward exile, matrix world, myths, metaphysical, eroticism*

It is a fact that the literary work written by Lucian Blaga (poetry, drama, prose) received from philosophy its horizons opened towards the metaphysical dimensions. The pragmatic side of the world is noted between parenthesis and the aspiration of the creative self toward the absolute dominates vast spaces of his writing.

Just as the theatrical texts, the novel published integrally after almost three decades after his passing into the "world of shadows", *Luntrea lui Caron* is written according to the formula of the "mythical realism" that was organic to the author. As Ion Bălu observes, based on Dorli Blaga's accounts, "the novel was written in two different temporal stages". Possibly the first variant was finished in 1952 or in 1953"[1] and the second one around 1955 – 1956[2]. The title that the author envisaged metaphorically, which is so specific to his style, was *Robie pământească, robie cerească* ("Earthly slavery, heavenly slavery"). The intention to review the text is declared in a letter addressed to Elena Daniello: "I have finished the reading of the novel. The author can be satisfied with its construction. But a new proofread would have nothing else to work upon except for the attentive transformation of the phrase. This is exclusively a painstaking work. Really painstaking."[3] (our translation). Due to the fact that Blaga was prohibited to publish after the '50s, with the excuse that his work is metaphysical and does not correspond to the communist ideology, only fragments from the novel were published in the journals: *Gazeta literară* (no. 18 and no. 27/1967), *Luceafărul* (no. 26 and no. 39/1968 and no. 27/1969), *Amfiteatru* (no. 1/1969), *Manuscriptum* (no.1 and no. 2/1975), *Flacăra* (no. 37/1976), *Revista de istorie şi teorie literară* (no. 1 and no. 2/1989), *Familia* (no.5/1990). It was only in 1990 that the manuscript was published entirely, at the Humanitas Publishing House, which kept the title *Luntrea lui Caron* proposed by the editorial board of the Journal of Literary Theory and History.

The writer expressed his intention to approach the genre of the novel two decades before, in 1933, while in Vienna. It seems that at the time he was working on a "novel of the inner world", a novel that would reevaluate, in the words of Mircea Zaciu, the inner, the

[1] Ion Bălu, *Viaţa lui Lucian Blaga*, vol. IV, Libra, Bucureşti, 1999, p. 177. .
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 179.

spiritual universe[4]. Pertinently, Ovidiu Pecican expresses his reserves regarding the decoding of the syntagm "inner world", since "we don't know yet whether, by taking into account the complex structure of his philosophy, this area should be understood as an ideatic-affective movement and at the level of the hero's or the character's representations or maybe the deciphering ought to target something even deeper, of the domain of archetypes, of the spatial-temporal representations analyzed in the Trilogy of Culture" (out translation).

This posthumous novel, which is a survival exercise for Lucian Blaga[5], as well as the poems from *Corăbii cu cenușă, Cântecul focului, Ce aude unicornul*, etc., represent, in Cornel Ungureanu's words, the book that assigns "an image to an interior exile, somehow similar to the one lived by V. Voiculescu or Sandu Tudor"[6]. After the end of the Second World War and the instauration of a new political system – the Communist one − that happened after 1948, he will create only poetry, leaving aside the projects from the sphere of drama and on cultural philosophy. His exclusion from the cultural life offers him, to a certain extent, "the chance to remain *el hombre secreto* – the secret man who can live his personal histories"[7] (our translation).

The layered narrative structure imbues the novel with a touch of authentic modernism. The happenstance mode is woven at the same time with the "beginning of spring and of the chaos: the 15th of April 1944", "a splendid day, full of a metallic serenity", in which "the sirens were starting at almost every two hours, with a shrilling sonority that ripped our ears and heart". In that unleashed world (when the "explosions made the mass of the Carpathians vibrate on a distance of hundreds of kilometers" and "the spinal cord of Romania trembled"), the retreat of Axente Creangă, the narrative self, from history to prehistory, from reality to "ancestry", through "eternal maternal presences", becomes a necessity. The return to his beloved childhood lands in Căpâlna, in Câmpul Frumoasei, offer to the narrator-character the occasion of a deep meditation over the existence and the descent to the origin of an archaic world, o the mythical resonance, to the eternity of the Romanian land "with a life older even than the humankind's history itself and above any 'history' in so many aspects"[8].

The metaphysical rebellion of the narrative instance – the poet Axente Creangă – and of the "fictional twin into the matters of the spirit" [9], "the reflexive hypostasis of the self"[10] – the philosopher Leonte Pătrașcu – represents the result of the dissonance between the nostalgia for the absolute and a world that does not correspond any longer to the requirements of this nostalgia.

From the perspective of the creator – the narrative-character Axente Creangă, the auctorial voice – an existential scenario is recomposed, dominated by powerful sentimental effusions, which generates the impression of authenticity.

A history of nightmarish times, uncertain, dominated by an annihilating ideology of the axiological coordinate, drives the destinies on Charon's boat toward "the most terrible" of the infernos: the one of the cancellation of being, thinking and creating freedom, and of the human dignity. The world is no longer at stake, but the history is, which, although "ethically neutral", determines the infringement of so many moral principles. "They practiced – says the actant at a certain point – a sort of 'pure' politics. Not 'pure' in the sense of moral purity; on the contrary. The new politics was not entangling in issues of moral nature. Morality, with its

[4] Mircea Zaciu, *Scrisori nimănui*, Cogito, Oradea, 1996, p. 22.
[5] Cf. *Ibidem.*
[6] Cornel Ungureanu, *Istoria secretă a literaturii române*, Aula, Brașov, 2007, p. 149.
[7] *Ibidem*, pp. 149-150.
[8] Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron.* Novel, second edition, Humanitas, București, 1998, p. 23.
[9] *Ibidem*, p. 62.
[10] Cornel Munteanu, *Disjuncţia realelor blagiene în „Luntrea lui Caron"*, in vol. *Eonul Blaga. Întâiul veac*, Albatros, Bucureşti, 1997, p. 209.

known norms, was considered as an obsolete feudal-bourgeois phenomenon. Morality was about to undergo profound transformations, even to receive a new definition exclusively related to the will of power of the party. The measures that were taken, which, according to the party, were of a scientific nature, were, of course, lacking any imagination. The communist party was aiming to obtain the collaboration of the historical parties, but the collaboration was becoming an opportunity for a continued offensive of the communists over the bourgeois who were falling in the trap of the collaboration. And any attempt of opposition on the part of the bourgeois who were collaborating lead to a new government reshuffle; what happened offended at any moment the sense of dignity of the citizens, but filled the leading beasts with pride"[11]. The compromise is obvious, a compromise that those troubled times made to moral purity and to the idea of the true and authentic Being "under sad stars and through calamities". From the coordinate of times charged with paradoxes and absurdity, which annihilate the value and dignity, the moral and the metaphysical dimension of the Being, the poet Axente Creangă retreats towards his inner self, in a personal mythology, fueled by love, by the two hypostasis of the Eros – Octavia and Ana.

Thus, the inner freedom is regained by Axente Creangă through the retrieval, through the rediscovery of the source of life and poetry, which becomes possible, in a time that shows no patience with people, through Octavia Olteanu, on the one hand – a symbol of the matter, of the unleashed telluric, of the carnal, consuming flame of energy that lightens his underground life, the embodiment of Nona from the drama *Tulburarea apelor*; and, on the other hand, through Ana Rareș – a ray of light, the woman-catalyst of energy, of the creative demonic, a sort of Nușca (from the drama *Anton Pann*), of Erji (from the play *Avram Iancu*) or ofby Ivanca (from the eponym play), who underlines his spiritual dimension. Together, Octavia and Ana form for Axente his Everything, the complete dimension of the Eros, of the Luciferian and of the Heavenly. In fact, in the difficult and humiliating historical, social and political conditions, Axente Creangă – the alter ego of the author – regains his demiurgic destiny through Ana Rareș, to whom he confesses: "You are Beauty, crossroad, absolution and salvation. You'd be all of these in the best of the possible worlds too, just as real as you are in the worst one, in this world that we see with our eyes, with our wounds and sorrows. You helped Leonte to regain his destiny. Through what? Death as his own decision. You help me find my edifying purpose whose end I can't see. Through what? Love. And it is so great that you do all this without knowing or wanting it. You just flourish effortless, like a plant; and this is enough for you to rearrange destinies in their own hinges"[12] (p. 510). Whereas Octavia Olteanu, with her mysterious and challenging note, representing the primary, limitative principle of love, stimulates the carnal senses of Axente Creangă, as their love ends suddenly and dramatically in a Walpurgis night with the suicide of the woman who dives in the dark waters of the Mureș river, in opposition, Ana Rareș facilitates his needed retreat from the "outer world" and the reconfiguration of the imaginary world that corresponds to his intellectual, creative and spiritual requirements.

Beyond the history *per se*, with its absurd charge, under the sign of terror, crimes, stupidity, mediocrity, violence, the novel also includes a history of feelings, ideas, experiences that compose a human universe subjected to finitude: Axente Creangă, Leonte Pătrașcu, Marga Mureșanu, Octavia Olteanu, Ana Rareș, Bunea the priest, Daicu the historian, etc.

The inner struggle of the narrator-character is led between lucidity and absolute. He seizes the dissonance between his aspiration and the real history, and the "conflict between

[11] *Ibidem*, p. 102.
[12] *Ibidem*, p. 510.

the moral storms" of the world out of hinges, out of its own joint, whose souls and consciousness are ground "between the millstones of imperialisms".

In front of the inexorable history, of the terror of history (Mircea Eliade) that weaves as the most cruel Fate the people's destiny, the consciousness of Axente stays immutable and proves to be anticipating the great and confusing change that was starting with the occupation of cities by the "liberating" Soviet army: "The big Lie started to develop its hilarious semantics through which it prepared, under the brand of 'liberation', the reduction of the people to the most terrifying and tragic slavery. After curios delays related to the reception of the Romanian delegation sent to Moscow to sign the Armistice, it seemed that we were not allowed to sign it unless the country was entirely occupied, after 'terrible battles'. This was stated so that nobody could say that our armies would have contributed to any 'liberation'. The blood contribution was abundantly demanded, but nobody could talk about it" [13].

Every time that references to the Soviet army and then to the gradually fast instauration of the totalitarian regime are inserted in the textual space, the tone of the auctorial voice becomes ironical. Let us take, for instance, the following phrase: "We can only write very highly or not at all upon the liberating Soviet army"[14], because "by no means can the heroic red army be 'excused' for the ugly deeds that, otherwise, it is not guilty of, as proved by the unspeakable enthusiasm that this army is received with all over by the people that are 'on the brink of being liberated'"[15].

The striking irony cannot be absent from the revelation of some paradigmatic changes in the sphere of literary criticism: "On another occasion, later on – notes the actant of the novel – I was about to read in great astonishment, again in a newspaper from the capital, an article against me entitled *How poet Axente Creangă betrayed the working class.* Did I betray the working class? By what means? The poetry of 'transcendent matters' that deviates the attention of the working class from the ardent issues of the immediate social realities. In other words, in the Marxist perspective, now I have to become an anvil and to be hit by an anvil as I never wrote anything about a hammer. This stuff was happening in the weeks to remember when the chase after war criminals was in full swing. A well-known literary critic was sustaining, in the same period in the new paper whose board was turning overnight toward the left extreme, that the poet Axente Creangă had to be arrested for his poetry of 'metaphysical' resonance. A serious upheaval of values, a displacement of the spiritual criteria was about to produce, as a geological landslide. Thus, 'being a metaphysician', a quality in which I saw a supreme fulfillment of the human existence, was becoming for our critics a guilt equivalent to war criminality" [16].

The new communist era started to be dominated by the cult of "impersonality", by the "dismantling of any *Romanianism*" and the "quality of people was no longer judged by spiritual criteria, but by the party's necessities and criteria"[17]. The new culture was in front of the propaganda papers, the library windows were invaded by a "deluge of brochures" popularizing the so-called "revolutionary ideas" of a "terrifying platitude"[18]. In the university environment, the change towards a paradigm of mediocrity and non-value was imposed, as if, under the pressure of that indoctrination dominated by paradoxes and absurdities, the magistrates had to "adjourn their own cerebral activity" and "try the impossible: to think with the brain of the Marxist classics"[19].

[13] *Ibidem*, p. 68.
[14] *Ibidem*, p. 96.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*, pp. 100-101.
[17] *Ibidem*, p. 133.
[18] *Ibidem*, p. 167.
[19] *Ibidem*, p. 213.

In such "unhinged" times that deviated from the principles and from the coordinates of a true axiological valence, retreat becomes a necessity for the poet, who continues to believe fiercely "that the only favorable dictatorship to literature and creation in general is the one of the consciousness"[20]; it becomes a *sine qua non* condition of the moral and spiritual survival. It is the retreat in the deepness of the "substantial" silence and of the love that offers the heights of the metaphysical feelings that are possible through Ana. In fact, after the disappearance of Octavia, she becomes a real catalyst for Axente to overcome this crucial moment in his existence. The more his passion for Ana Rareș deepens, the less affected is he by the unbearable conditions offered by the new communist government. The hero-narrator confesses, with the lucidity and detachment specific to the inner exile: "I become opaque to the daily miseries and I don't make a fuss about the insignificant shortcomings that start on Monday morning and end on Sunday night. I am rather tolerant to the watermelon rinds thrown on the floor. (...). I'm no longer bothered by the regularity of the office job, with its rigors as perversely invented as for primary school students. The love that beats with great waves in the womb of my being, the love that is corresponded, no doubt about it, with a spoken and unspoken capacity for passion, helps me overcome more easily all the shadows of the day. I feel, with utmost satisfaction, that my affective existence is gloriously rising over the degradation that my life suffered in the last years"[21]. It is also a retreat in the horizon of the myth, in the matrix space of the Romanian people.

Excluded from the intellectual, political and literary life of the beginnings of communism, an unfavorable period to the freedom of thought and creative manifestation, poet Axente Creangă and the other reflexive self, philosopher Leonte Pătrașcu, reconfigure their destiny in relation to their own ontological values. Under the pressure of a time under the sign of terror and misery, the former will find himself, through the power of love, in the pure space of poetry and of the childhood places. The latter, the "spiritual twin" will free himself through death. The suicidal gesture of Leonte Pătrașcu, jumping in the Râpile Roşii, in the "wound of the Earth", has a symbolic valence. "With his face up, unharmed, with his arms largely opened, at the bottom of the abyss", he resembles a crucified Christ, for death is here liberating and even sacrificial in the conditions of an "inhuman existence". His fall/ descent in the abyss of the earth is not only the unchaining from the "unprecedented slavery"[22], but also a return to the original matrix of the Romanians, of the people whose history he considered to be „unhinged". In opposition, poet Axente Creangă retires with his *family* in Câmpul Frumoasei, the protective space of a mountain village in Transylvania. The revalorization of his own spiritual universe is produced in a *locus amoenius*, a space that is an *axis mundi* for the narrative self. He will discover there the sacrality and the essence of the ahistorical times. The inner exile, generated by the rebellion against the real, humiliating history will be a catalyst for saving the creative consciousness. Axente regains, through love, poetry and reconnection to the mythical dimension, the beauty of the 'jump' and of the 'flight' toward the necessary and salutary spiritual heights. Myths take the place of history and compensate the metaphysical emptiness. Thus, the transcription and the correction of the "metaphysical fabrications" of philosopher Leonte Pătrașcu, noted by Ana and metaphorically named the *Lies of God*, transpose Axente in the imaginary world that corresponds to his creative and spiritual requirements, on the background of the ahistoricity of Romanianism. The insertion on the final pages of the novel of such "metaphysical fabrications" attributed to its spiritual "twin" (*Stratul mumelor, Fârtate şi Nefârtate, Isus-Pământul, Inorogul, Luminism moral, Patrie şi înviere, Început şi temei, Cuvintele originare, Metamorfoza, Marele Orb* and *Materia magică*), represents for the narrative self an

[20] *Ibidem*, p. 331.
[21] *Ibidem*, p. 492.
[22] *Ibidem*, p. 389.

opportunity for direct confession made to the virtual reader: "I could not refuse myself the joy of also communicating to the ones who read this book of my life some of the sketches that I transcribe. I choose them randomly, as it would be impossible otherwise. I choose them randomly, but I transcribe them by keeping the papers on my knees, with the care and the consciousness of an Egyptian scribe who believed in the divine mission of writing. Any writer will rather notice that my pieces are not connected between each other. These myths have been dreamed one at a time, at intervals of days and weeks. The connection between them is not stronger than the one between the poems of a poet. Each myth wants stand for the world and the sacrament. And each responds, in its way, to the human yearning to anchor into the absolute"[23]. In fact, one of these essays synthesizes the mythical and magical thinking of the author, who, before writing the novel either imagined myths (*Isus-Pământul, Marele Orb*) or re-dimensioned them with metaphysical accents (*Fârtate şi Nefârtate*); he started from the Romanian universe of legends and superstitions and revalued them in an artistical manner in his poetic and dramatic work. Thus, in pieces such as *Zamolxe. Mister păgân* (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Arca lui Noe* (1944), through the myths of *The Great Blind*, of *Jesus the Earth*, he reveals a cosmic perspective through the opening towards the mysteries of the interior. In what concerns the drama *Arca lui Noe*, this is among the few theatrical creations upon which we find out information on its genesis, right in the novel *Luntrea lui Caron*. The space in which the thoughts of Axente Creangă are crystallized is Căpâlna, a village "placed on a splendid valley, defended by magnificent mountains", a village "where life was more ancestral than human history" and "above any history"[24], where the narrative self has retreated (auctorial voice) in April 1944 from the "severe historic events that were occupying continents[25]. Aspects from this space to which he attached the mythical charge (the sifting of the flour through the fingers "as a vivid body", the face of the miller, people stepping out of the ordinary "as deviations from a divine law", a middle-aged "red-haired" peasant, with an equivocal life that stirs the collective imaginary in a way that he is considered a "devilish being" − Nefârtate) receive a dramatic framing and become "models" for the play. The descent to the mythical dimension, to the archetypal sources and the retreat on the sacred earth of the „*mumas*", favors the retrieval of the interiority, the salvation of the creative consciousness that knows that "only liberty is good for creation"[26].

References:

BĂLU, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, volumul IV, Editura Libra, București, 1999.

BLAGA, Lucian, *Luntrea lui Caron*, Ediția a II-a revăzută, Editura Humanitas, București, 1998.

GRIGURCU, Gheorghe, *Luntrea lui Caron sau adolescenţa întârziată*, în vol. *În pădurea de metafore*, editura paralela 45, Piteşti, 2003, pp. 170-181.

MUNTEANU, Cornel, *Disjuncţia realelor blagiene în „Luntrea lui Caron"*, în vol. *Eonul Blaga. Întâiul veac*, Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895-1995) îngrijită de Mircea Borcilă, Editura Albatros, Bucureşti, 1997, pp. 208-216.

UNGUREANU, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Braşov, 2007.

ZACIU, Mircea, *Scrisori nimănui*, Editura Cogito, Oradea, 1996.

[23] *Ibidem*, p. 515.
[24] *Ibidem*, pp. 21 şi 23.
[25] *Ibidem*, p. 32.
[26] *Ibidem*, p. 55.

Webibliography:

OPRIŞAN, I., *„Luntrea lui Caron”. Fabulosul superstiţios la Lucian Blaga*, https://revistacultura.ro/nou/2014/08/fabulosul-superstitios-la-lucian-blaga/

RACHIERU, Adrian Dinu, *Lucian Blaga şi omul secret*, https://www.contemporanul.ro/lecturi-despre-carti/adrian-dinu-rachieru-lucian -blaga-si-omul-secret.html

PECICAN, Ovidiu, *O replică solară la Faust-ul goethean: romanul postum al lui Lucian Blaga*, http://193.226.7.140/~laszlo/eleonardo/n17/Pecican1.htm

# *THE OTHER SELVES. REFLECTIONS ON/OF IDENTITY WITH SARAH PINSKER'S "AND THEN THERE WERE (N-ONE)"*

**Isabela Merilă**
**Assoc. Prof., PhD, „Dunărea de Jos" University of Galați**

*Abstract: Quite often, fiction provides some of the best opportunities for an overview of the multiple forms the concept of identity may take. But Sarah Pinsker's novella is not only a pretext; it is also an inspired demonstration of the mechanisms of otherness and identity in its own right. Therefore, it could be seen as an invitation to follow the narrative threads of the mirror game it proposes, so as to discover whether there is a distinguishable pattern in the construction of the labyrinth, while considering the angles selected for inclusion in this portrait of the self in/as other and the other in/as self.*

*Keywords: identity, otherness, metafiction, narrative, space*

There have been several attempts to define science fiction, one of the earliest belonging to Darko Suvin (1979) and one of the most recent to John Rieder (2010). The former identifies the *novum* as central to any text that could be classified as sf and it has been described as "the new thing – the element or elements introduced into a work of science fiction that sets it apart from the zero world – that is, the consensus, empirical world we inhabit" (Link and Canavan 2019: 6) or as "a discrete piece of information recognizable as not-true, but also as not-unlike-true, not-flatly-(in the current state of knowledge)-impossible." (Shippey 2005: 14)

John Rieder, on the other hand, views SF as a historical process, and proposes the following schema for its understanding:

> (1) sf is history and mutable;
>
> (2) sf has no essence, no single unifying characteristic, and no point of origin;
>
> (3) sf is not a set of texts, but rather a way of using texts and drawing relationships among them;
>
> (4) sf's identity is a differentially articulated position in an historical and mutable field of genres;
>
> (5) attribution of the identity of sf to a text constitutes an active intervention in its distribution and reception. (2010: 192-3)

It is a perspective that focuses on change and development, on connections across time and modes of writing, which, when coupled with sf's play on familiar, known vs new, unknown, out-of-this-world, as well as on naturalization and defamiliarization (see Spiegel 2008) describes a medium that promises to be particularly well-suited to tackling issues of identity and otherness. And, in effect, there are several remarkable experiments that could be mentioned. For example, Alfred Bester's "Fondly Fahrenheit" (1954), where James Vandaleur and his android share experiences, reactions and perceptions to such a degree that identity in their case becomes something more than symbiotic. It is constructed in and by the narrative as a dynamic combination of external and internal, of binary and singular, of here and there, 'he' and 'I' and 'we'. The android's placement at the border between humanity and technology adds one more avenue for exploration to a story that speaks about disease, murder, influence, and shifting borders between self and other. Another representative text is Daniel Keyes' "Flowers for Algernon" (1959), where a medical procedure and the narrative device of the diary occasion a description of the changes suffered by the idea of self as

reflected in language itself and in its record of daily events and interactions. It is a brief chronicle of the most private and affecting type of otherness: self as other.

With the emergence of cyberpunk and cyberspace, the struggle to hold on to a sense of personal identity is often challenged to the extreme: the "parallel spaces of SF stage the break-down of language, rationality, and subjectivity. A dislocation of the subject (character and reader) is represented by a movement (physical and textual) through an excruciatingly technological, radically decentered, and rhetorically exaggerated space. Cyberspace exemplifies the paraspaces of science fiction: spaces that deconstruct the transparency of language to refuse the subject a fixed site of identification." (Bukatman 1993: 18) However, this is not always represented as something to be deplored. When discussing films such as *Total Recall* (Verhoeven 1990), *Ghost in the Machine* (Oshii 1995), or *Virtuosity* (Leonard 1995), Redmond (2009) comments "in these posthuman films, then, one exists in multiple forms and such identity slippage is often suggested to be pathological and/or existentially or spiritually liberating." (137)

Stories of alternate universes are especially suited to representations of self and other as perpetually in motion, made up of multitudes and playing upon both similarity and difference, which also has an effect upon the nature of the narrative itself, as Wittenberg demonstrates when discussing Larry Niven's 1968 short story "All the Myriad Ways." The text envisions a world where the possibility of travel to parallel universes results in a series of crimes or suicides, because people no longer feel the existentialist anxiety associated to the responsibility of making a choice. By the contrary, the fact that, in a parallel universe, any decision one makes can be made another way, removes the significance of the personal decision and leads people to extreme reactions. "Like Nietzsche, Niven observes the moral crisis into which the scenario of infinitely multiplied choice plunges the conventions of narrative, which appear generally to presume that certain choices are more plausible or acceptable than others, lending themselves to stories that give at least the impression of logical or natural bias. Alternate universe stories, in their role as ontological thought experiments, effectively undercut that presumption, introducing the disturbing possibility that there is no natural criterion for preferring certain lines over others" (Wittenberg 2017: 161)

Sarah Pinsker's "And Then There Were (N-One)" can be considered, to a certain extent, an answer to the story mentioned above. On the one hand, it falls into the same category of alternate universe stories, and the novum allows for a specular carnival made up of 200 iterations of the same character, i.e. the inventor of the portal that made such travel possible. Add to that the intertextual reference to Agatha Christie's novel *And Then There Were None* and the metafictional insertion of Sarah Pinsker as the main character(s) and the result is a playful exploration of the experience and possible effects of facing yourself in more ways (and more selves) than one.

Intertextuality adds flavour to several layers of the narrative, the most readily noticeable being the title, followed by the plot, which contains a murder and an investigation, and finally, by the setting itself. The SarahCon, as it is named in the text, takes place at a hotel on an island. However, whereas Christie's Soldier Island is considered sinister by Vera when she lays eyes on it, Secord Island is described only once as inhospitable rather than strange, the uncomfortable feeling being stirred by the situation. "I considered declining the invitation. It was too weird, too expensive, too far, too dangerous, too weird. Way too weird" (Pinsker 2017: 48) states the beginning of the story.

And yet, the island is a more than appropriate setting in this case, not only because it is one of the most complex symbols, open to a host of values that range from Paradise to Inferno, from the mechanisms of the psyche to the inner workings of society. In Sarah Pinsker's short story, it is meant to keep the participants from wandering through a universe that is not their own, thus going beyond the microcosmic value it acquires in Defoe's

*Robinson Crusoe*, for example, and moving on to become a sight vane to the staggering number of universes hinted at by the "N" in the title. On certain levels, it reminds of Foucault's third principle for the description of heterotopia as "capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible." (1986: 25)

The difference is that the existence of these spaces is revealed by means of the various Sarahs who attend the conference and the hotel on Secord Island becomes the 'inn at the crossroads' of all these life paths. Which sends to Foucault's fourth principle: "[h]eterotopias are most often linked to slices in time – which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies, [for example those linked] to time in its most fleeting, transitory, precarious aspect, to time in the mode of the festival. These heterotopias are not oriented toward the eternal, they are rather absolutely temporal [chroniques]." (1986: 26) The life story of each Sarah up to the moment of the conference is available for scrutiny for the duration of a weekend and within the confines of one location. At the same time, as far as the home universe of each Sarah is concerned, her interaction with it is interrupted at least as completely as in the case of a death. "I'm getting a distinctly bad vibe from all this. Do you have Agatha Christie in your world? Isolated island, bad weather. I'm still waiting for us all to be picked off one by one." (Pinsker 2017: 82)

And a death does occur on the island, which turns the hotel into a maze-like building that, although available by invitation, is thus also marked by a double separation from the rest of the world, which situates it within an interesting parallel with the fifth principle used for the description of heterotopias (1986: 26-7) and it allows the story to focus on several identity/alterity-centred scenarios and their implications. The sixth principle (27) can be particularly revealing for this purpose as it considers heterotopias to have a function in relation to all the space that remains. The hotel on the island is not in a direct connection to all the universes that remain, in the sense that only about two hundred Sarah Pinskers attend the conference. Since the suggestion is that there are potentially infinite or at least innumerable variations of the reunion itself, not to mention of the person in question, anything else would be quite improbable. However, because of this suggestion, it does function like a mise-en-abyme for the other islands and for other possible narrative constructions. Similarly, focusing on the most intimate forms otherness can take has the advantage of undermining the binary opposition often attached to the conversations about self and other (since, in this case, I am you and we are they, etc.) and increasing the visibility of the coordinates upon which such conversations are based.

Moreover, there are several elements that play upon the fiction-fact paradox, and which help create a textual space that is somewhere in between, or rather, once more, at the crossroads of several axes. Some of them have been mentioned already, while others have not:

- the main character bears the name of the author.
- a reference is made to a science fiction writer who is present among the guests and the Nebula Award she brought for the Sarah Pinsker Hall of Fame is the most probable murder weapon. It is an award that the author had won in 2015 for "A Stretch of Highway Two Lanes Wide", therefore before the publication of the short story in question here.
- recognizable locations like Canada, Seattle, or Baltimore are either mixed with fictional ones, such as Secord Island, or they receive an alternate history – for example Seattle is lost in an earthquake on several worlds.
- references to popular culture are recognizable, but sometimes suffer slight changes. For instance, in the main character's universe, there is a 2005 *Wonder Woman* film starring Gina Torres. Which also means that she is not supposed to inhabit the same version of 'reality' as the reader.

The effect of this mixture of familiar and strange, of fictional and metafictional is one of perpetual surprise, mixed with an inquisitiveness mirrored by the main character and rendered particularly relevant by the inclusion of the detective story thread. The focalizer and narrator Sarah is an insurance investigator, thrown in the middle of a possible murder case and who wavers between the necessity of her actions and the sense of purpose they provide, on the one hand, and the fact that she plays a role: "'If it was foul play'—the phrase sounded funny, like something on television—'we're stuck with a murderer all weekend.'" (Pinsker 2017: 59) The result is a narrative that promotes the question as central on several juxtaposed levels: the character-bound, concerning matters of identity and one's position in the universe, the one specific to detective fiction and the meta, which, in combination with the nature of the setting as characterized above, evades the necessity of a definitive answer.

> As I approached, I saw what had the hotel manager so spooked: a dead Sarah.
>
> Not me, my logic brain understood, even though some tiny part of me screamed something was wrong. I'd made it through the entire afternoon talking with people who were more like me than an identical twin would be, but the body was somehow more real. The others down at dinner all had stories to remind me I was still myself, that I could still be differentiated. Absent stories and quirks, absent a person talking at me to prove we were not the same, the vacuum came rushing in. Who was she? In what ways was she me, in what ways was she not? Who would mourn her? I tried to imagine the shape of my own absence from my own world. It was an impossible exercise. (57)

Along with the natural reaction when being confronted to one's own mortality, recorded in fiction from times as old as the Epic of Gilgamesh, what also destabilizes is the absence of dialogue, which is going to be replaced by the process of investigation.

In the pages leading to this moment, a series of other coordinates have exposed their limitations in establishing a separate identity. Name is the first one challenged and the narrator has to come up with descriptive replacements: No Good Deeds for a Sarah that wears a t-shirt with the name of the band, Hotel Sarah for the one in registration, Orange Curls and One Braid for two others. Age is another category taken into consideration, as well as gender, faith, occupation, appearance, etc. Each of them can be used either as an identity marker or as a signal of otherness. Therefore, identity is directly connected to interaction and the sense of self is revealed as an ongoing process that can be sometimes destabilizing, sometimes reaffirming.

Similarity and difference can prove equally unsettling. For example, a similar address is said to have "messed with me the most" (51), while the awards and achievements of certain variants make her "feel like an underachiever" (67). When she realizes that the almost identical histories (and features) of the committee members led her to the wrong conclusion about the identity of the victim, the reaction is anger and a feeling of inadequacy (74). However, the ability to read and interpret the expressions on the faces of those she interviews lead to conclude: "I found myself wishing all of my insurance interviews were with Sarahs. My job would be much easier if I recognized every expression on everyone's face." (80) A combination of familiar and unfamiliar elements during the same interaction can have an especially strong effect:

> It was a picture of her—not me, I told myself—standing with my friends on a mountaintop at what I was fairly sure was the Grand Tetons. I had gotten somewhat used to the surreality of seeing my face on strangers, but there was something even odder about seeing a picture of myself, with my friends, in a place I'd never been.

> Mabel, my Mabel, with an arm wrapped tight around another Sarah's waist. All in someone else's wallet. (72-73)

Nevertheless, just like the picture is of "her" and "not me", while at the same time it is a version of my self, "my friends" and "my Mable" are not truly "mine". It is a combination of affirmative and negative statements that informs a great portion of the narrative: "we were no longer alone, or maybe we were more alone than we had ever been" (48), "I say 'in all our hearts,' and I know it sounds cliché, but it's literally true. She is every one of us. So we can imagine what her loss will mean to her own world and her own family. At the same time, it's impossible to imagine. Even now, when I say her name, you picture yourself, not her. Not the things that made her distinct from you or me. In that way, we grieve her as friend and family, not a stranger, even those of us who didn't know her as an individual." (76) Such comments and others like them lay the focus on the importance of perspective upon the formation of the self and on establishing connections. They are not mutually exclusive, on the contrary, just like concepts of identity and alterity are not. And rather than being about duality, they are about multitudes and variety.

On the one hand there is the collective, unified by the fact that all are iteration of the same individual, the Sarah Pinskers, as if they were a family; then there are the smaller divisions among the two hundred, identified by their relation to space and circumstance, among other things, and by the following words: faction, pack, large groups, the crowd, the subset, cluster, the general public, the other Sarahs, friends or strangers, the committee, etc. Next, there are the couples and individuals more or less individualized, depending on the level of interaction with the focalizer and involvement in the story line: a Sarah, a third Sarah, she, her, a lone Sarah, the other, one of us, one of the others, etc. Pronouns are exposed as particularly unreliable in point of referentiality: "the me next to me" (49) states narrator Sarah in the beginning of the story, "until I found her – she pointed at herself" (92) killer Sarah mentions about her victim whose place she intends to take in another universe than the one she calls home.

And this is the level on which the myriad of other connections and coordinates become more visible, in a narrative construction that often resembles a playful reminder of Homi Bhabha's third space (1990): a prosthetic hand, attention to details, lack of glasses, high heels, a certain walk, public speaking, a choice to take the wife's name, a choice of career, murder, loss, and so many others relate to as many choices, decisions, that shape individuals. "It's human nature to center ourselves in the narrative" (77) killer Sarah states and she is both central and marginal. She is central in as far as she is part of "we", the same group as narrator-focalizer Sarah and made up of a multitude of traits. And she is marginal in a narrative that allows for the existence of many variations, of individuals "shaped by their worlds, shaping new ones." (93) Even in the context of multiple universes, human identity is still formed by the interplay between a sense of belonging and a sense of setting oneself apart. "Self and other inhabit the same world, but, all the same, the other is out there living a life that is different, with its own center. Being self-contained and, at the same time, a part of a common universe, is the very essence of dialogue" (Gurevitch 1988: 1197)

Within the space of the island and the span of the text, the story unravels under the form of a question that is not concerned with 'what' more than it is with 'who'. And while the whodunit finds an answer, it is one that further adds to the complexity of the quest for identity. The novum joins the metafictional in the variety of endings provided, leaving the portals among universes open. Similarly, the concepts of identity and otherness were once again shown to depend on (historical and personal) context, on who controls or at least emits the representation, on narrative practices and linguistic relations, on establishing connections

and underlining differences, as they are constantly challenged, reconstructed and re-negotiated.

## BIBLIOGRAPHY


Bhabha, H. (1990) "Third Space" [Interview by J. Rutherford] in *Identity. Community, Culture, Difference*. Rutherford, J. (ed.) London: Lawrence & Wishart, 207-221

Bukatman, S. (1993) *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Duke University Press

Gurevitch, Z. D. (1988) "The Other Side of Dialogue: On Making the Other Strange and the Experience of Otherness". *The American Journal of Sociology* 93(5), 1179-1199

Foucault, M. (1986) "Of Other Spaces." Transl. by Miskowiec, J. *Diacritics*, spring 1986, 22-27

Link, E.K. and Canavan, G. (2019) "On Not Defining Science Fiction: An Introduction" in *The Cambridge History of Science Fiction*. Ed. by Canavan, G. and Link, E.K. C.U.P., 1-9

Pinsker, Sarah (2017) "And Then There Were (N-One)". *Uncanny*. Issue Fifteen, March/ April, Edited by L. M. Thomas, M. D. Thomas, and M. Trota

Redmond, S. (2009) "Film since 1980" in *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. by Bould, M. et al. London and New York: Routledge, 134-143

Rieder, J. (2010) "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History". *Science Fiction Studies* vol. 37, no. 2, July 2010, 191-209

Shippey, T. (2005) "Hard Reading: The Challenges of Science Fiction" in *A Companion to Science Fiction*. Ed. by Seed, D. Malden: Blackwell Publishing, 11-26

Spiegel, S. (2008) "Things Made Strange: On the Concept of 'Estrangement' in Science Fiction Theory." *Science Fiction Studies*, vol. 35, no 3, Nov. 2008, 369-385

Suvin, D. (1979) *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press

Wittenberg, D. (2017) "Time Travel and the Mechanics of Narrative" in *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*. Ed. by Latham, R. London: Bloomsbury, 149-176

# *TRADE IN THE 19TH CENTURY, PORTRAYED IN BENITO PÉREZ GALDÓS'S NOVELS*

**Lavinia Similaru**
**Assoc. Prof., PhD, University of Craiova**

*Abstract: Trade is one of the most emblematic sectors of a society. Benito Pérez Galdós is a well-known master of realism, and the readings of his novels represent documented history lessons, as literary critics have unanimously agreed. In his endeavour to leave a realistic testimony of the society in which he lived, such a writer could not ignore the trade sector. This branch of the economy plays a predominant role in "Fortunata y Jacinta", Galdós's masterpiece, where the reader witnesses the prosperity of trade, due to the rise of the bourgeoisie and of the consumerism. The protagonist, Juan Santa Cruz, is the descendant of a family of merchants who made a fortune from the sale of fabrics. Fortunata, Santa Cruz's mistress, has an aunt who sells food in the market, where eventually a fire occurs. The description of the store with hens and eggs, that the protagonistvisits before meeting Fortunata, is also memorable.*
*In all of Galdós's literary works, the writer illustrates flea markets, street vendors, small or big stores. There are also luxury shops, where the chic ladies go to choose fabrics, dresses, hats and other accessories. In "Lo prohibido", Eloísa is fascinated by a shop with luxury furniture and pieces of art.*

*Keywords: Benito Pérez Galdós, novel, realism, society, trade.*

## 1. El empeño en reflejar la realidad

Galdós es un autor perfectamente integrado en su época, ya que "recrear estructuras socio-históricas, trazar el precario destino del individuo en unos medios degradados y, dicho en una palabra, desvelar en profundidad la realidad, ha sido la tarea que define a la novela decimonónica y, en particular, a la obra novelística de Galdós." (Caudet 1992: 11).

La realidad es la constante preocupación de Galdós, "imagen de la vida es la novela", aclara él mismo en su discurso de recepción en la Real Academia (http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf). Nadie ha puesto en duda que Galdós fuera "el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española." (Del Río 1982: 295).

Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla también remarcan el empeño del escritor en reflejar la realidad circundante: "no es más que un escritor dedicado día tras día durante cincuenta años […] a observar la realidad española y llevar el fruto de sus observaciones a su obra novelística." (Gonzálvez; Sevilla 2017: 11).

El escritor pone de relieve, en primer lugar, la frivolidad, la crueldad y la falta de generosidad y de escrúpulos de una sociedad muy polarizada, regida únicamente por intereses mezquinos. Todo lo decide el dinero, los sentimientos acaban siempre pisoteados y las relaciones humanas son supeditadas a la fortuna. James Whiston destaca "un ambiente de cinismo y superficialidad en los asuntos y relaciones humanos" (Whiston 2001:91); lo que une a las personas es siempre "el lazo económico" (Whiston 2001:91).

Galdós descompone la sociedad como si fuera un reloj, en ruedecillas finas, para comprender y explicar su funcionamiento. Por eso, concede particular importancia al comercio. Para un escritor realista, es imprescindible mencionar la evolución del comercio, uno de los sectores más emblemáticos de la sociedad, que destaca mucho durante la época histórica en la que sitúa Galdós la trama de sus novelas contemporáneas:

"El comercio, al que tanta atención dedicó Galdós en la parte primera de Fortunata y Jacinta, se fue desarrollando y creciendo porque hubo, a partir de mediados del siglo XIX, un crecimiento demográfico sin precedentes y porque en Madrid se fueron creando unos importantes grupos de consumo (a añadir a los arriba mencionados): altos cargos de la Administración, agentes de bolsa, banqueros, prestamistas, profesionales liberales, etc.; y, además, una pequeña y mediana burguesía de pequeños propietarios, funcionarios y profesionales liberales medios, artesanos, pequeños comerciantes y fabricantes, etc." (Caudet 1992: 32).

**II. Comercios más o menos prósperos, propiedad de burgueses acomodados**

**II.1. Comercios de paños**

El segundo capítulo de *Fortunata y Jacinta* se intitula *Santa Cruz y Arnaiz. Vistazo histórico sobre el comercio matritense* y narra la historia de dos familias burguesas, o dos "dinastías", como las llama el mismo autor, que llegan a enriquecerse trabajando en el comercio. Los Santa Cruz empiezan con una "tienda de paños del Reino en la calle de la Sal" (Galdós 1992: 118) y prosperan sin cesar, de manera que en 1848 dejan a su hijo "el copioso almacén, el sólido crédito y la respetabilísima firma" (Galdós 1992: 118) que habían creado con su esfuerzo constante y su dedicación sin reservas. Al heredero -al que el autor llama Baldomero II, para diferenciarlo de su padre, cuyo nombre lleva-, le basta con trabajar veinte años, después se retira de los negocios "con un capital sano y limpio de quince millones de reales" (Galdós 1992: 118), pero no antes de traspasar el comercio a unos sobrinos. Don Baldomero II vivirá holgadamente el resto de sus días con su mujer y con su hijo. Este último no trabajará nunca.

El fundador de la firma, don Baldomero I, empieza vendiendo solamente mercancía española, pero en los últimos años va introduciendo géneros extranjeros. Al heredero, don Baldomero II, le favorece la reforma arancelaria de 1849, apunta Galdós, y le permite comercializar tanto productos nacionales como importados.

El escritor se esmera en detallar el surtido comercializado por su personaje:

"No sólo realizó contratos con las fábricas de Béjar y Alcoy para dar mejor salida a los productos nacionales, sino que introdujo los famosos Sedanes para levitas, y las telas que tanto se usaron del 45 al 55, aquellos patencures, anascotes, cúbicas y chinchillas que ilustran la gloriosa historia de la sastrería moderna" (Galdós 1992: 120).

Pero lo que más ganancias traen al señor Santa Cruz es "el ramo de capotes y uniformes para el Ejército y la Milicia Nacional, no siendo tampoco despreciable el beneficio que obtuvo del artículo para capas, el abrigo propiamente español que resiste a todas las modas de vestir" (Galdós 1992: 120).

Galdós revela los entresijos del oficio: Santa Cruz acude a un contratista para negociar con el Ejército y la Milicia Nacional, no se encarga personalmente. Se trata de un extranjero, hombre de palabra y muy sagaz: "un tal Albert, de origen belga, que había empezado por introducir paños extranjeros con mala fortuna. Este Albert era hombre muy para el caso, activo, despabilado, seguro en sus tratos aunque no estuvieran escritos" (Galdós 1992: 121).

Don Baldomero II no altera en absoluto las rutinas de su padre, vende solamente al por mayor, mantiene los precios y los descuentos, no necesita anunciar sus productos en los periódicos, ni envía empleados a llevar la mercancía a las provincias lejanas. La honradez y el buen nombre son suficientes para obtener los beneficios deseados.

En cambio, los sobrinos a los que traspasa el negocio sí introducen varios cambios: abren tienda al por menor y despachan "lanillas, merinos, telas ligeras para vestidos de

señora, pañolería, confecciones y otros artículos de uso femenino" (Galdós 1992: 124), lo que a veces acarrea problemas de "morosidades e insolvencia" (Galdós 1992: 124).

**II.2. Tienda de ropa**

En *Fortunata y Jacinta*, Aurora Fenelón, al quedarse viuda, decide poner una tienda de ropa, porque en Madrid no hay "grandes almacenes, y los que hay, están servidos por esos gandulones de horteras, que usurpan a las muchachas el único medio decoroso de ganarse la vida" (Galdós 1992 II: 289). Es interesante destacar que, según este personaje de Galdós, vender ropa constituía la única salida profesional para una mujer. Fiel a sus convencimientos, Aurora pone en Madrid "un establecimiento de ropa blanca, montado a estilo de los mejores que hay en París y Londres" (Galdós 1992 II: 217), y ahí despacha "trousseaux, canastillas de bautizo y demás género elegante" (Galdós 1992 II: 218). El escaparate de su tienda es estimado como el más bello de toda la capital española.

Aurora se las arregla, porque había vivido con su marido francés, hijo de comerciantes, en París y había aprendido los secretos del negocio y de la moda. Cuando pone la tienda, es ya una comerciante consumada: "Había aprendido la viuda de Fenelón cuanto hay que saber en lo concerniente al ramo de ropa blanca; estaba fuerte en contabilidad; tenía nociones claras del orden económico y del régimen a que debe sujetarse un negocio bien montado, y hablaba el francés a la perfección" (Galdós 1992 II: 289).

**II. 3. Tienda de ropa y complementos**

Refugio Sánchez Emperador y su hermana Amparo son dos bellas huérfanas pobres, que aparecen por primera vez en *Tormento,* y el lector se entera de que las dos "hicieron ese voto de heroísmo que se llama vivir de su trabajo" (Galdós 2000: 35). Sin embargo, las dos acabarán infringiendo el juramento. Al principio tienen que lidiar con la pobreza, pero después Amparo se casa con un hombre adinerado. En ese momento, Refugio se dedica a la prostitución. Amparo y su marido Agustín Caballero quieren rescatar a Refugio de la prostitución, y por eso, en *La de Bringas*, le envían mercancía de Francia, para que ella se gane la vida vendiendo ropa y complementos.

A pesar de su incontestable inteligencia, Refugio es bastante desordenada, y mezcla en su casa los objetos personales con la mercancía de la tienda. Lo peor de todo es que no sabe darse a respetar y es incapaz de luchar con las clientas morosas. Ella misma le relata a Rosalía de Bringas:

> Porque mire usted […]; aquí donde me ve, estoy arruinada. Me metí en un negocio que no entiendo, y como no tengo carácter, todos se han aprovechado de mi pavisosería para explotarme. Al principio, muy bien; la mar salada y sus arenas... Yo recibía el género, venían las señoras y se lo llevaban como la espuma. Como que era todo de lo mejor, y nada caro por cierto. Pero cuando tocaban a pagar... aquí te quiero ver. 'Que me espere a la semana que entra...'. 'Que pasaré por allí...'. 'Que vuelva...'. 'Que no tengo...'. 'Que torna, que vira', y a fin de fiesta, miseria y trampas (Galdós 1994: 282).

**II.4. Tienda de objetos chinos**

La esposa de don Baldomero II en *Fortunata y Jacinta* II es doña Barbarita Arnaiz, descendiente de otra familia de comerciantes, que venden mercancía china, como pañuelos, abanicos, cajitas, juegos de ajedrez, que la fascinan en su niñez. Pierde a su padre siendo adolescente y, junto con su madre y con su hermano, se encarga de cierto "exceso de género" (Galdós 1992: 134), es decir de la gran cantidad de mercancía que su padre había pedido de manera imprudente y –como la moda había cambiado-, no había logrado vender. La casa se

resiente un poco, pero el matrimonio de Barbarita con el heredero de los Santa Cruz arregla las cosas.

### II.5. La carnicería de doña Javiera

En *El amigo Manso*, doña Javiera se queda viuda y tiene que hacer de tripas corazón y sacar adelante el negocio que le deja su marido. Se las arregla muy bien, más tarde confiesa que es rica. Son embargo, el próspero comercio no la hace feliz.

Es una mujer grosera, "toda desenfado y espontaneidad" (Galdós 2009: 56), pero sueña un futuro mejor para su hijo y es capaz de asegurárselo. Le paga una carrera y le pone un profesor particular, para que el joven aprenda a comportarse en la sociedad.

> Mi hijo -añadió la carnicera-, tiene y tendrá siempre con qué vivir. Aunque me esté mal el decirlo, yo soy rica. Las cosas claras; soy de tierra de Ciudad-Rodrigo. Por eso quiero que aprenda también a ser económico, arregladito, sin ser cicatero. No tengo a deshonra el pasar mi vida detrás de una tabla de carne. ¡Virgen! Pero no me gusta, amigo Manso, que mi hijo sea carnicero, ni tratante en ganados, ni nada que se roce con el cuerno, la cerda y la tripa" (Galdós 2009: 26).

A la carnicera le pesan las humillaciones infligidas a su hijo por sus compañeros: "aquel Manolito Peña tan listo, tan discreto, tan guapo, tan distinguido, tan noble en todo y por todo, solía ser llamado entre sus compañeros de la Universidad el hijo de la carnicera" (Galdós 2009: 53).

Doña Javiera tiene suerte, cumplirá su sueño, el hijo subirá en la jerarquía social, puesto que es guapo y espiritual, tiene talento oratorio y todo esto le permite entrar en la política.

## III. Tiendas míseras o puestos en el mercado, vendedores ambulantes

### III.1. Cacharrería

Encarnación Guillén, llamada la Sanguijuelera, es la tía de Isidora Rufete en *La desheredada*. Antes había tenido un "gran comercio de loza y sanguijuelas de la antigua calle del Cofre" (Galdós 2018: 96), pero las cosas le habían ido mal, de manera que había descendido de categoría y al principio de la novela posee una *cacharrería* en una calle mísera de Madrid, cerca del paseo de Embajadores.

La Sanguijuelera es una mujer de origen humilde, obligada a trabajar toda su vida, hasta cuando tiene edad para jubilarse. Sabe lo que vale una moneda, es avara y no está dispuesta a fiar, en su tienda se paga a tocateja, según lo advierte un pintoresco cartel expuesto en la entrada de su malhadado establecimiento:

> Ojo al Cristo.
> Aquí murió el fiar
> y el prestar también murió,
> y fue porque le ayudó
> a morir el mal pagar.
> […] Si fío,
> aventuro lo que es mío.
> Y si presto,
> al pagar ponen mal gesto.
> Pues para librarme de esto,
> ni doy, ni fío, ni presto.
> (Galdós 2018: 97)

Gracias a su prudencia, consigue ganar bastante de su cacharrería. En muchas ocasiones presta dinero a su sobrina Isidora.

**III.2. Tienda de huevos y aves**

En *Fortunata y Jacinta* hay una memorable tienda de huevos y gallinas, que Juan Santa Cruz recorre minutos antes de conocer a Fortunata. Ahí, en pleno centro de Madrid, en la Cava de San Miguel, en un edificio que forma "el costado occidental de la Plaza Mayor" (Galdós 1992 II: 180), a finales del siglo XIX apunta Galdós "olor de corral […] ruido de alas, picotazos y cacareo de tanta víctima" (Galdós 1992 II: 182). El espectáculo es desolador:

> "… un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves. Retorcía los pescuezos con esa presteza y donaire que da el hábito, y apenas soltaba una víctima y la entregaba agonizante a las desplumadoras, cogía otra para hacerle la misma caricia. Jaulones enormes había por todas partes, llenos de pollos y gallos, los cuales asomaban la cabeza roja por entre las cañas, sedientos y fatigados, para respirar un poco de aire, y aun allí los infelices presos se daban de picotazos por aquello de si tú sacaste más pico que yo... si ahora me toca a mí sacar todo el pescuezo." (Galdós 1992 II: 182).

No podemos dejar de observar el realismo teñido de naturalismo en esta descripción de la tienda.

**III.3. Tienda de joyas baratas**

Juan Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta* es visto entrar a una tienda de joyas baratas, hallada en la calle "de la Concepción Jerónima, donde venden filigranas y corales de los que usan las amas de cría..." (Galdós 1992 II: 189). Se nota que es una tienda pobre: "Aspecto de pobreza. Se entra por una puerta vidriera que también es entrada del portal, y en el vidrio han puesto un letrero que dice: Especialidad en regalos para amas..." (Galdós 1992 II: 290). Hay otro detalle interesante: es una de aquella tiendas que no duran, reemplaza a otra y será reemplazada a su vez dentro de poco: "Antes estaba allí un relojero llamado Bravo, que murió de miserere" (Galdós 1992 II: 290).

**III.3. Puesto en el mercado**

Segunda, la tía de Fortunata en *Fortunata y Jacinta*, es una auténtica placera, probablemente inspirada por las placeras de Cervantes. Segunda es una mujer ignorante, que se dedica a vender en el mercado. Un día hay un incendio en el mercado, su puesto está a salvo, y Segunda se dedica a ayudar a las compañeras que han sufrido daños: "la noche antes había habido fuego en dos o tres puestos inmediatos al de ella, y se pasó la mañana ayudando a sus compañeras a meter los trastos que se sacaron, y a reparar lo que de reparación era susceptible" (Galdós 1992 II: 459).

**III.4. Puesto en el Rastro**

En *El doctor Centeno*, la tía Soplada es prendera, tiene un puesto de ropa usada en el Rastro. Ayuda a Felipe Centeno cuando llega a Madrid, siendo adolescente. Es bondadosa y toma de criado a Felipe, pidiéndole que le haga recados. Tiene empatía, entiende muy bien las necesidades del adolescente, que relatará más tarde: "No me daba salario, sino la comida, y me puso en la escuela de la calle del Peñón" (Galdós 2012: 26).

**III.5. Vendedores ambulantes**

Los vendedores ambulantes pululan en las novelas de Galdós, como pululaban en las calles de la capital española. En *Fortunata y Jacinta*, el escritor destaca "ese desparpajo y esa independencia de modales que caracterizan a los vendedores ambulantes que viven siempre al aire libre, y tienen la voz hecha a la gritería de los pregones" (Galdós 1992 II: 395).

A veces, estos vendedores míseros compiten entre ellos para vender su mercancía y, para atraer a los clientes, usan reclamos ingeniosos, o ridículos. En *Fortunata y Jacinta* hay un vendedor de turrón que asegura que su producto es "higiénico":

> "Un vendedor ambulante de turrón había discurrido un rótulo peregrino para anonadar a sus competidores los orgullosos tenderos de establecimiento. ¿Qué pondría? Porque decir que el género era muy bueno no significaba nada. Mi hombre había clavado en el más gordo bloque de aquel almendrado una banderita que decía: Turrón higiénico. Con que ya lo veía el público... El otro turrón sería todo lo sabroso y dulce que quisieran; mas no era higiénico." (Galdós 1992 I: 395).

## IV. Almacenes de lujo

### IV.1. Almacén de ropa y complementos

En varias novelas de Galdós –pero sobre todo en *La de Bringas*-, el *Sobrino Hermanos* es el almacén preferido de las damas elegantes y coquetas, que miran embelesadas el escaparate, o entran para pasar horas enteras contemplando "las cajas blancas, aquellas arcas de satinado cartón donde se archivan los sueños de las damas" (Galdós 1994: 98). Tanto el dueño como los vendedores saben atraer y vender su mercancía, mediante palabras empalagosas: "«Esto lo he traído para usted», le decía Sobrino con infernal amabilidad" (Galdós 1994: 263). Desafortunadamente, la protagonista no se permite comprar y se conforma con mirar con avidez afligida las telas, porque ahí están "las *Mil y una noches* de los trapos" (Galdós 1994: 264). Sobrino Hermanos vende un surtido impresionante: "fichús, encajes, manteletas, camisetas, pellizas" (Galdós 1994: 264).

*Sobrino Hermanos* vende a las señoras de la alta sociedad y tiene que fiar. Cuando las señoras se olvidan de pagar –cosa que sucede muy a menudo, asegura Galdós-, uno de los vendedores va a casa de la señora a cobrar la mercancía.

### IV.2. Almacén de muebles y objetos de adorno

A Eloísa Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* le fascina un almacén de muebles y objetos de adorno, que ella misma llama "la sucursal del infierno" (Galdós 2001: 212). Después de contemplar aquellas preciosidades, Eloísa no puede dormir por las noches, sabiendo que no las puede comprar y no serán suyas. Hay un mueble en particular que le quita el sueño:

> "Era un espejo horizontal, biselado, grande como de metro y medio, con soberbio marco de porcelana barroca imitando grupos y trenzado de flores, que eran una maravilla. Quedeme absorto contemplando obra tan bella, digna de que la describiera Calderón de la Barca. Las flores, interpretadas decorativamente, eran más hermosas que si fueran copia de la realidad. Había capullos que concluían en ángeles; ninfas que salían de los tallos, perdiendo sus brazos en retorceduras de mariscos; ramilletes que se confundían con los crustáceos y corolas que acababan en rejos de pulpo. En el color dominaban los esmaltes metálicos de rosa y verde nacarino, multiplicándose en los declivios del puro cristal. Hacían juego con esta soberana pieza dos candelabros que eran los monstruos más arrogantes, más hermosos que se podían

ver, grifos que parecían producto de la flora animalizada, pues tenían uñas y guedejas como pistilos de oro, enroscadas lenguas de plata. Un reloj...” (Galdós 2001: 211).

Es un mueble digno de un palacio, no cabe duda. Eloísa llegará a poseerlo, ya que su primo y amante José María se lo comprará. Pero no podrá conservarlo mucho tiempo, se verá obligada a venderlo para pagar sus deudas.

El almacén despacha también espléndidas vajillas de porcelana, estatuillas y otros objetos de lujo para el hogar.

### IV.3. Camisería

En *Lo prohibido*, José María entra con su prima Camila en una camisería que está en la calle del Príncipe. Ella compra tela para hacerle camisas a su marido, y José María observa los objetos de regalo que también venden ahí: “era una camisería elegante llena de chucherías preciosas, y de novedades parisienses, veinte mil monadas de cerámica, metal y hueso que sirven para regalos y se pagan a elevados precios” (Galdós 2001: 374).

## V. Conclusiones

En su ansia de legar a las generaciones venideras un testimonio realista sobre la sociedad en la que vivía, un escritor como Galdós no podía ignorar el comercio. Un papel preponderante adquiere este sector de la economía en *Fortunata y Jacinta*, la obra maestra de Galdós. Pero en todas las obras de este autor aparecen los mercados populares, les vendedores ambulantes, las tiendas pequeñas y grandes, los almacenes de lujo.

## BIBLIOGRAPHY


CAUDET, Francisco (1992). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra.

DEL RÍO, Angel (1982). *Historia de la literatura española*. 2. Barcelona: Bruguera.

GONZÁLVEZ, Isabel, SEVILLA, Gabriel (2017). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2009). *El amigo Manso*. Madrid: Alianza editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2012). *El doctor Centeno*. Madrid: Alianza editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*. I, II. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1994). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2018). *La desheredada*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *La sociedad presente como materia novelable*, *http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf* consultado el 28 de septiembre de 2019.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2000). *Tormento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3b5

WHISTON, James 2001: *Introducción*, en B. Pérez Galdós, *Lo prohibido*, Madrid, editorial Cátedra, pp. 14-121.

# *THE RELIGIOUS SERMON AND LITERATURE OF LATIN APOLOGETIC FATHERS IN THE 1ST AND 2ND CENTURY ON THE HUMAN RIGHT OF LIVING AND THE RELIGIOUS FREEDOM OF FIRST CHRISTIANS*

**Miron Erdei**
**Assoc. Prof., PhD, University of Oradea**

*Abstract: The Latin apologists from the first centuries of the Christian era were true candidates for death because they put themselves at the service of the Christian's public defense and of human rights worldwide. Their sermons and their works have spread rapidly throughout the Christian world ever since to defend and strengthen it, these works being read with the deepest reverence by the Christians from all over the world. Most of them are written in defense against pagan authorities, others are filled with controversy with Jews and pagan philosophers, while others treat moral and religious education.*

*The apologist Tertullian defended the Christian cause with a fearless fighting temperament, he wrote papers of great theological and literary value, for which he is considered the true creator of the Latin theological language. Minucius Felix was the one to follow him and his apology is different from the others in that he no longer addresses the emperor, the senate or the Roman people in defense of Christianity, but he addresses the intellectuals. In his writings, Bishop Cyprian of Carthage made constant efforts to settle schisms and conflicts of all kinds and encourage Christians who had suffered from persecution.*

*Latin apologists have created a new literary genre, which includes true Christian masterpieces – "lacrimae rerum" – as they were called in Christian antiquity, being written with tears and sighs. These works, filled with multiple cultural values, were meant to encourage Christians who had suffered from persecution, to protect them from pagan rulers, who hated them fiercely and to mark their lives on a path of good coexistence with peers; this is the guarantee of their eternal happiness.*

*Keywords: religious literature, persecution, the right to life, religious freedom.*

One of the saddest and most shocking chapters in the history of Christians is the beginning of Christianity, respectively the first three centuries of the Christian era; the first Christians, animated by a firm faith that they professed without denial and with an overflowing courage, became the first martyrs of Christianity. For the well-educated and well-informed theologian, things fall within the area of Christian normalcy, but for today's modern man, these events are not known, and even then they are not understood and implicitly not believed. For these reasons, it is necessary to get familiar with the sermons and religious literature created on this occasion by Christian writers; these works are meant to praise the sacrifice of the first martyrs, but also to defend them against an intolerant and ruthless political and social system. Christians proved their worthiness before God because they endured to death the most terrible tortures and punishments invented by the brutality of the pagan world. As for their attitude towards the pagans, they vividly demonstrated the strength of their faith and they converted many of them to Christianity.

## 1. The Pagan's attitude towards the Christians.

In order to understand the firm attitude of the Christian apologists towards the monstrous persecutions that took place in this period, we will offer some examples regarding the position of the Greco-Roman civilization towards the Christian religion. The first document issued by a Roman emperor and preserved to this day, regarding the attitude towards Christians contains the rescript of Traian (92-117) from the year 111-112, which specifies that Christians should not be persecuted ex officio, but only if are proven; the Emperor Marcus Aurelius (161-180) tightened Roman law against Christians by allowing the

people to freely express their anger against each other, legislated their search ex officio, accepted the testimonies of slaves against their masters, considered anonymous denunciations and the denouncers received a part of the fortune of the condemned Christians[1]. This led to the fact that many persecutions were triggered in Rome and in Gaul, where they knew a great extent.

A first example in this respect is the martyrdom of St. Polycarp, bishop of Smyrna (Asia Minor, + 155). St. Irineus of Lyon writes about him in his work "Against Heresies" stating that "he not only received the teaching from the apostles and met many of those who saw the Lord with their own eyes, but was also placed by the apostles in Asia as a bishop in the Church of Smyrna"[2]. Antoninus the Pious was the Emperor of Rome at that time and he did not persecute the Christians[3], but nevertheless there were martyrs due to the persecutions carried out by some provincial governors.

The martyrdom of St. Polycarp amazes to this day by the cruelty of the events that took place and impresses by the precise historical information it provides in this regard. There were twelve martyrs in Philadelphia and Smyrna and one of them, named Quintus, apostatized from the faith when he saw the beasts he was to be given to. Some of the pagans considered the Christians innocent because they had done nothing wrong or even something contrary to the Roman law, but most of them were furious at their courage and shouted as the atheists to be killed. They considered Christians "atheists" because they honored an unseen and spiritual God and did not honor the statues, like they did, where it lays all the power. Those who were "given to the wild beasts endured terrible torments, others were nailed and punished with other torments, so that the enemy, if possible, make them deny Christ by a long torment"[4]. Seeing the courage and the patience of the Christians, those present became angry, demanding the arrest of the Bishop Polycarp, whom they later brought to the stadium in Smyrna, in front of the proconsul Statius, who had tried to persuade him to deny Christ and swear the fate to the king before the crowd, to have mercy on his age and to save his life. To all these exhortations Bishop Polycarp replied: "I have been serving Him for eighty-six years, and he has done me no harm. How can I curse my King, the One who saved me?"[5], then he boldly confessed that he was a Christian. Hearing this confession, the crowd of pagans and Jews living in Smyrna asked him to be given to a lion, but it was not possible because the battles with the beasts were over. Then the crowd frantically shouted for Polycarp to be burned alive. They quickly gathered wood and vines for the fire and then they placed Polycarp with his hands folded behind his back, because the old bishop had refused to be nailed to a pole, as it was the custom. He said a prayer in which he thanked God that through this sacrifice he would also be part of the crowd of His martyrs; after that, the flames surrounded him like a sailing ship in a circle, and he stood in the middle "not like a body that burns, but like a loaf of bread that is baked, or like the gold or the silver that is tried in the oven"[6]. When the pagans saw that the fire could not burn his body, they ordered a spearman to pierce his body with a dagger and a lot of blood came out of the wound extinguishing the fire. The pagans set Polycarp's body on fire again so that his body would not be worshiped by

[1] Pr. I. Rămureanu, pr. Milan Șesan and pr. T. Bodogae, *The history of the universal church*, Bucharest, 1975, p. 81.
[2] Eusebiu de Cezareea, *The history of church*, collection „The fathers and writers of the church", vol. 20, IV, 14, 3, Basilica Publishing House, Bucharest, 2020, p. 194..
[3] Pr. Nicolae Chifăr, *The History of Christianity*, Publishing House of the Metropolitan Moldavia and Bucovina, Iași, 1999, p. 41.
[4] *Acts of martyrdom*, collection „The fathers and writers of the church" (P.S.B.), vol. 11, translated by pr. prof. Ioan Rămureanu, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 1983, p. 28.
[5] *Ibidem*, p. 30
[6] *Ibidem*, p. 32.

Christians, but in the end his bones were gathered by Christians like gold from the fire and they are highly appreciated than any other precious stones to this day.

Based on the documents they analysed with regards to St. Polycarp's martyrdom, the researchers settled the date February 23rd, 155, which is also specified in chapter XXI of "The Martyrdom of St. Polycarp", where it is said that he received martyrdom in the second day of February, seven days before the calends of March, on the Holy Saturday.[7] The whole process of this martyrdom, as of all other martyrdoms in the first three centuries of the Christian era, was written by eyewitnesses or relatives of those martyred and sent to other churches to let them know about the courage and strength of faith of these authentic confessors and followers of Christ. Thus, a new religious literature was born – *Letters*, describing in detail the martyrdom of the Christian saints; they were later collected in volumes of history of Christian martyrs, entitled "Acts of the Martyrs".

On August 1st, 177 in Lugdunum (Lyon), Gaul, 48 Christians- men, women, young and old people- were tortured during the reign of Emperor Marcus Aurelius. At first, they were driven away by the locals from their houses, from the baths and public squares, being beaten, dragged on the ground, hit with stones and thrown in prisons, where they were subjected to torture; then they were judged and interrogated by the city magistrates, before whom most of them courageously confessed that they were Christians, but there were also some who, out of fear of what had happened, apostatized from the faith. Being tortured and judged unjustly before the crowd gathered in the forum, Vettius Epagathus – a zealous Christian with an exemplary life for his brothers in Christ and of the great nation – defended them and "asked to be heard, defending the brothers saying that there is no iniquity or lack of belief in God"[8]. The governor rejected his request and being thus considered their defender, he arrested him finding out from his confession that he was a Christian. Along with the Christians their pagan slaves were also arrested and they were urged by the soldiers to give false testimony that Christians ate children, made incestuous gatherings and other statements, which "we are not even allowed to speak about, think about or believe that people could ever do such deeds"[9].

Towards the end of the torture, which lasted several days, the Christian Attalus, who was a Roman citizen, was placed on an iron chair heated in the fire; when the smell of roast meat began to spread, he accused the persecutors that they were the ones who ate people, while Christians do no harm. The last to be tortured were the 15-year-old Ponticus and his sister Blandiana, a 16-year-old slave. The pagans expected them to give up Christ after all the horrors and torments they had seen and endured in those days, but they did not do so, to the fury of the bloodthirsty crowd, until the innocent Ponticus died. The virgin Blandiana also showed heroism and admirable courage, although she was flogged, thrown to the beasts, put on a hot grill and finally wrapped in a net and thrown to a bull, who threw her several times upwards; in the end, the persecutors cut off her head. Christians who have been eyewitnesses of her torment have confessed that she left this world with joy and gladness, as a bride goes to her wedding feast, managing to arouse the admiration of the pagans who "confessed that no woman ever suffered such cruel torments like she had."[10] Those who died suffocated in prison were thrown to the dogs and the remains left from the beasts, from the fire, the torn pieces, with the heads and the crushed bodies of the martyrs were left in the open air for 6 days to be mocked by passers-by, but at the same time they were guarded by soldiers so that they would not be buried by Christians; at the end of the 6 days, the remains were burned,

[7] Pr. Cristian Belodan, *When did Sf. Polycarp al Smyrna die?*, in the magazine „The Metropoly of Oltenia", no. 29, 1977, p. 206-208.
[8] *Acts of martyrdom*, collection P.S.B..., p. 62.
[9] *Ibidem*, p. 63.
[10] *Ibidem, p. 70.*

and their ashes were thrown into the nearby Ron River. By doing so, they believed that in this way they would defeat God, and Christians would be deprived of the chance to be born a second time and would not be able to rise again. All these monstrosities took place in the Roman amphitheater in Lugdunum (Lyon), whose ruins can still be seen today on the rocks of the Fourvière district.[11]

## 2. The attitude of the apologetic writers towards the pagan persecutions.

A series of educated Christians from this period took a firm attitude using all their science and skill, risking their own life for the defense of Christians everywhere due to these unfounded accusations and terrible punishments applied to them. They have created a new literary genre that includes true masterpieces of Christian writings, written with tears and pain. Most of them are ample advocacy of Christians to pagan authorities, some of them of controversy with the Jews and pagan philosophers and others deal with pastoral, moral and dogmatic problems. If the first apologetic writers demanded only tolerance for Christians, the apologists of the 2nd and 3rd centuries demanded the people's right to life and the religious freedom of Christians.

One of the most passionate L**atin apologist was Tertulian** (160-240), a lawyer with a vast cultural training who converted to Christianity, as the researchers state.[12] His work "Apologeticum" is a harsh indictment for the Roman world, who, addicted to power, glory and passions does not seek the truth, but to condemn Christians who ask for one thing: "Not to be condemned without being known. What do your powerful laws have to loose if you listen to the truth? Will their power shine stronger if they condemn the truth, without giving us the chance to defend it? For if they condemn it without listening, besides hate caused by injustice, they will attract their suspicion that they deliberately do this, not being willing to listen to something they couldn't condemn. Therefore, we first accuse you of the unjust hatred you have against the Christian name."[13] His accuses do not stop here and exceed the limits of any expectation: "Why don't you write next to the names on your list along with the word Christian the words killer or incestuous as well? Why are you only ashamed to pronounce the word Christian but you are not ashamed to pronounce the name of the crime it self? If the word Christian does not equal crime, it is totally absurd to make a crime out of this name."[14] Tertulian makes a logical resemblance between the physical characteristics of a pagan and a Christian roman, then he rapidly turns to a psychological resemblance between the two categories of people, resulting in the equality of rights, irrespective of their social status and their religion: "If you believe such things about man you can do them; for you are a man like the Christian! And if you cannot do them, you are not allowed to believe them; for the Christian is also a man, like you."[15]

With regards to the pagan's accusations of the Christians eating their children, Tertullian invokes the sad and long tradition of the Romans to sacrifice their children to the Saturn god and their old people to Mercury. Tertullian gives them solid arguments with examples from the present times: "Could I judge those of you so greedy of the blood of Christians, your magistrates – so smart and so severe with us – who have killed your

---

[11] H. Leclercq, *Lyon*, in „Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie", tom X, Ière partie, Paris,1931, col. 59-72.

[12] Arhid. prof. univ.
C-tin Voicu, Lecturer pr. Nicu Dumitrașcu, *Patrology. A handbook for Theological seminars*, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 2004, p. 51.

[13] *Latin apologists*, Tertulian, *Apologeticum*, chapter I, in collection P.S.B., vol. III, translated by Prof. Nicolae Chițescu, Eliodor Constantinescu, Paul Papadopol and Prof. David Popescu, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 1981, p. 38.

[14] *Ibidem*, chapter II, p. 42-43.

[15] *Ibidem*, chapter VIII, p. 50-51.

newborns?... You cruelly take away their life by sinking them in the water, or you let them die of cold and hunger, or you throw them to dogs; therefore, everyone would choose dying by the sword as a second option. Because we forbid any killing, we cannot kill the life of the baby conceived in his mother's womb. Preventing birth is an anticipated homicide: what would be the difference between taking away his life and killing him at birth. We call person both that who is born and will grow up and the one who is a fruit just in germ."[16] This passage is one of the oldest and most thorough moral arguments on the right to life of the unborn child and of every man born in this world. It was written at a time when the life of slaves, barbarians and Christians had no price, and the persecution of the Church was not coming only from the state, but also from the Jews and especially from the pagan philosophers, whose hatred and contempt for the new "religion of love" in the Roman Empire touched the most alarmed quotas of intolerance and brutal cruelty. However, Christians lived their lives in total antithesis with pagans, because their lives were a reliving of the heroic life of Christ, a continuous training to death,[17] because they "died to the sin" through their living faith, that is, they were immune to the temptations of the world and did not live as ordinary people, because Christ lived in them.

Tertullian's strong attitude is also present when it comes to religious freedom: "The religious constraint is not something natural for the religion. The man has the right and this right belongs to the natural power of everyone to adore what he thinks is good and one's religion makes no harm or uses someone else."[18] His deep, concise and direct style is visibly highlighted when he speaks of the importance of religion: "For one to adore God, another one Jupiter, one to stretch his praying hands to heaven, another to the altar of the Fides Goddess, one to count the clouds praying and the other the scales of the ceiling, one to offer His own soul to God and the other one to a goat. Pay attention not to be accused of not being able to choose the religion and to forbid the right to choose the divinity (i.e not being allowed to pray to whomever I want to and to be forced to worship someone I don't want to. No one would want to be respected by someone in loathe, not even a man ... We are the only ones who are not allowed to have our own religion. We offend the Romans and we are not considered Romans because we do not worship one of the Roman gods. Luckily, God belongs to everyone and we are His, with or without our will. But you are allowed to adore anyone, except for the true God, as if he wasn't our God."[19]

Tertullian proclaims with determination and a lot of courage the religious freedom for the first time in the history of mankind, as an absolute necessity of the human spirit, which must be "religious by nature"[20], because we are talking about an empire that had led innumerable victories worldwide, brought the light of culture and civilization in the barbarous world, had the most intelligent people in literature, legislation and philosoph, but from the perspective of morality, the empire was empty because of the poison he constantly ate, refusing the last antidote offered by Christianity: Spiritual Renaissance. Thus, the largest empire in the history of mankind, with the greatest richness, with the strongest army, had fewer people because, as Mircea Eliade said "being or rather becoming a man means being religious." This is what the apologists of that time tried to say, but they were not listened to. Nowadays, many people have listened to M. Eliade, but because he is not believed there are few people, as well.

We don't have too much information about the second greatest **Latin apologist, Minucius Felix**. He was also a converted pagan, he was a brave lawyer who struggled in life

[16] *Ibidem*. chapter IX, p. 52.
[17] J. Tixeront, *Mélanges de Patrologie et d'Histoire de dogmes*, Paris, 1921, p. 117.
[18] Tertulian, *Ad scapulam*, chapter II, apud *Latin apologists*, in collection P.S.B., vol. III..., p. 6.
[19] Idem, *Apologeticum*, chapter XXIV, in *op. cit.*, p. 78.
[20] Idem, *Ad scapulam*, chapter II, in *op. cit.*, p. 16.

and died for the defense of Christians. He has given us a single work called "Octavius dialogue", which is different from the other apologies by the fact that the author does no longer addresses to the Emperor, the Senate or the Roman people in defense of Christianity, but to the cultivated people "capable of understanding in a different way the reality and the reasoning of Christianity."[21]

The book is debating the controversy between paganism and Christianity in the form of a dialogue between Plato and other famous writers of antiquity, such as Cicero, being invoked by the pagan Caecilius and the Christian Octavius. The first one brings a tribute to the pagan religion, from the perspective of an educated Roman citizen; he then formulated some skeptical principles about the mysteries of the universe and of God, emphasizing that "if the world had been led by a divine being or by the power of a goddess, Falaris and Dionysius wouldn't have deserved the reign, Rutilius and Camillus wouldn't have deserved the exile and Socrates wouldn't have deserved the poison"[22], he then criticized Christianity and Christians that he considers "withdrawn and running away from light, dumb in public and talkative in the corners, despising the old temples and spitting on the gods; those who are almost naked deplore he priests, despise the posts and the crimson and should be merciful. Oh, stunning silliness! Unbelievable boldness! They despise the present torments but they fear the uncertain future; they are not afraid of death, but they are horrified not to die after death; thus, they have unfounded fears but the thought in a future life conforts them."[23]

In his turn, Octavius strongly criticizes pagan religion, rejecting all criminations against Christianity by Caecilius. Chapter XVIII offers us a splendid creational anthology that rivals Psalm 103 of the creation written by Emperor David, and it ends with the evocation of the God's Crown creation: "Our beauty itself shows God, our creator: the right stature, the raised face, the eyes seated at the top of the body as observers and all the other senses as the guards of a fortress"[24]; in other words, the perfection of creation demonstrates the perfection of its Creator. Christians do not want suffering or death because they love life, but they are willing to bear them for their God, because "our children and women do not care about your torture and your beasts, having as support the patience that comes from God. Oh, you bastards, don't you understand that there is no one who wants the suffering of a punishment, or who can bear the torments without God's power?[25]

"Octavius dialogue" has enjoyed a true triumph from the contemporaries, but also from today's specialists, being appreciated for its naturalness and impartiality, for the elegant style adorned with plastic and nuanced examples, faithfully inspired by all sectors of human life. However, many have criticised the form and the structure because of the many quotations from philosophers, historians, poets and pagans[26], which still highlights the quality of the author, namely his rich pagan and Christian culture, indispensable to the realization of a successful work .

Another **Latin apologist was St. Ciprian** (200-258), the son of a rich pagan who enjoyed a chosen education, becoming a great rhetor of his time in Carthage. He converts to Christianity, sells some of his wealth, divides it to the poor, becomes a priest and two years later he is elected Bishop of Carthage (249)[27], being one of the hierarchs of the antiquity that opposed the most terrible persecutions of that time (those of Deciu and Valerian); he lived as a death candidate, who eventually was accused of becoming "the enemy of the Roman gods

[21] Arhid. prof. univ. C-tin Voicu, pr. conf. univ. dr. Nicu Dumitraşcu, *op. cit.*, p. 60.
[22] *Latin apologists*, Minucius Felix, *Octavius Dialogue",* chapter V, in *op. cit.*, p. 357.
[23] *Ibidem*, chapter VIII, p. 360.
[24] *Ibidem*, chapter XVII, p. 368.
[25] *Ibidem*, chapter XXXVII, p. 391-392.
[26] Jean Beaujeu, *Minucius Felix, Octavius*, second edition, Paris, 1974, p. CX.
[27] Pierre de Labriolle, *Histoire de la Littérature latine chrétienne, second édition*, Paris, 1924, p. 178.

and of the holy religion" and "he has gathered a large number of criminal conspirators around him"[28], that is why he became a martyr by being decapitated on September 14th 258.

Despite the heavy difficulties that St. Ciprian dealt with, he turned out to be a true parent for his believers, a balanced leader, adapted to the hard times, taking care of his flock by writing encouragement and protection letters in front of the persecutors. In the first part of the work "To Donatus", he encourages his faithful in the face of a terrible persecution reminding them of the possibility of transforming the Christian into a new man through the brilliant light of divine grace; the second part describes the pagan religion and its unfavorable influences on the pagan society: "How much lack of morals, what a wickedness, what an encouragement of the vices, what a shame of the history acts that present, contrary to the conveniences, immorality and crime in all its forms: men are castrated, all the dignity and vigor of sex are degraded and the scene where a man is transformed into a woman creates pleasure. The murder gets to be praised and someone is the more worthy, the dumbest, being seen with pleasure... Now ask yourself if there can be someone who looks at this in honesty and shame. Those who worship the gods imitate them. Because the inferior ones find the offenses of their superiors as being something religious.[29] He does not omit to describe the powerful and their problems: "He who is feared must be afraid as well. The supreme power isn't devoided of danger, even if it is surrounded by a large group of civil servants and tries to be safe from all sides ... That's why it smiles to subjugate, it caresses to deceive, it raises to descend. As a reward of evil, the higher the dignities and honors, the greater the punishments for the holders.[30]

In the third part of the work, Bishop Ciprian speaks of the safety the Christian acquires when he is looking for God. He withdraws from the rush of this world to stop in the restful port of salvation, where he "rises his eyes to heaven and, received in the grace of the Lord, close in thought to God, is proud that he can despise in his conscience everything that others find great and uplifting on Earth. From now on, he cannot want or crave anything from this world, for he is greater than the time."[31] This is how he had encouraged the faithful ones of the Carthage Church, where he remained until today the ideal leader for his era and for other times. Few figures of saints enjoyed an honor similar to the one of St. Ciprian in the universal church and especially in the African one.

For these reasons, the Christians of all times considered the apologists the true spiritual mentors of the Christian world and read their books on the protection of Christians with admiration; the books related to the true faith, the moral and spiritual life of the believers were used as the most authoritative landmarks of their religious life orientations. Of the 31 books of Tertullian, the many epistles and the few books of St. Ciprian, half of them are doctrinal and moral and this explains that these apologists were so preoccupied with the defense of Christians. Their works were the basis of the cult of the relics in the Church of Christ, they are authentic documents of the history of Christianity and true masterpieces of the martyrological, homiletic and religious literary genres as literary, captivating and alive form.

## BIBLIOGRAPHY

***Acts of martyrdom***, collection „The fathers and writers of the church", vol. 11, translated by pr. prof. Ioan Rămureanu, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 1983.

[28] Arhid. prof. dr. C-tin Voicu, *Studies of patristic theology*, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 2004, p. 207
[29] *Latin apologists*, St. Ciprian, *To Donatus*, chapter VIII, in *op. cit*., p. 419-420.
[30] *Ibidem*, p. 423.
[31] *Ibidem*.

**Eusebiu** de Cezareea, *The history of church*, collection „The fathers and writers of the church", vol. 20, IV, 14, 3, Basilica Publishing House, Bucharest, 2020..

***Latin apologists***, collection „The fathers and writers of the church", vol. III, translated by Prof. Nicolae Chițescu, Eliodor Constantinescu, Paul Papadopol and Prof. David Popescu, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 1981.

*

**Beaujeu,** Jean, *Minucius Felix, Octavius*, second edition, Paris, 1974.

**Belodan**, pr. Cristian, *When did Sf. Polycarp al Smyrna die?*, in the magazine „The Metropoly of Oltenia", no. 29, 1977.

**Chifăr** pr. Nicolae Chifăr, *The History of Christianity*, Publishing House of the Metropolitan Moldavia and Bucovina, Iași, 1999.

**De Labriolle**, Pierre, *Histoire de la Littérature latine chrétienne*, second édition, Paris, 1924.

**Leclercq**, H., *Lyon*, in „Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie", tom X, I ère partie, Paris, 1931.

**Răműreanu**, pr. I. **Șesan**, pr. Milan and **Bodogae**, pr. T., *The history of the universal church*, Bucharest, 1975.

**Tixeront**, J., *Mélanges de Patrologie et d'Histoire de dogmes*, Paris, 1921.

**Voicu**, arhid. prof. univ. C-tin, **Dumitrașcu,** lecturer pr. Nicu, *Patrology. A handbook for Theological seminars*, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 2004.

**Voicu**, arhid. prof. dr. C-tin, *Studies of patristic theology*, E.I.B.M.B.O.R., Bucharest, 2004.

# *THE MYTHOLOGICAL METHOD IN CRITICAL INTERPRETATION BY ACAD. EUGEN SIMION*

**Victoria Fonari**
**Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova**

*Abstract: The cohesion between myth and the perception of the artistic text from a perspective of literary history is stratified in the research of the Academician Eugen Simion. In the scientist's studies we find that the myth is put to good use methodologically to clarify the writers' options. In this article we briefly explain the mythological method developed by the Russian researcher, Alexei Losev and our choice in the investigation of the 3 volumes of the "Fiction of an Intimate Diary" by acad. Eugen Simion. This research is a probe into a route of the genuine feeling, from an image taken from an ancient myth up to an updated interpretation. I have found and interpreted the use of the following characters from ancient myths: Proteus, Circus, Narcissus, Femios, Odysseus. The literary critic uses the myth of Narcissus and the myth of the mirror to explain the relationship between the author and the diary; through Femios he reveals the drama of the artist during the totalitarian period, in conditions of a dictatorship. The Academician Eugen Simion addresses the notions imagistically, thus laying the foundation for a creative approach to interpretation. The research which was carried out through mythical images is dynamic and it favours an elitist dialogue.*

*Keywords: mythological method, interpretation, diary, Narcissus, Femios, creative approach, Eugen Simion.*

## Introducere

Coeziunea dintre mit şi modalităţile de percepere a textului artistic dintr-o perspectivă a istoriei literare se stratifică în studiile academicianului Eugen Simion. În cercetarea savantului atestăm valorificarea mitului utilizată metodologic pentru a clarifica opţiunile scriitorilor. Considerăm necesar să elucidăm succint metoda mitologică, ce aparţine cercetătorului rus A. Losev, pe care, în unele studii, o mai numeşte dialectic-mitologică[1]. Această metodă are scopul de a percepe modalitatea de gândire în antichitate. Sincretismul l-a determinat pe savant să ne avertizeze că disecarea între materie şi idee este un randament al celor care analizează, dar această structurare se izolează de sincretismul antic. Ideea este un principiu de gândire, care nu se bazează pe vitalitate pe substanţa realităţii. Ambele percepute unitar constituie specificul gândirii antice. Metoda respectivă îi permite să trăiască mitul nu doar la nivelul fabulei, autorul găseşte paşii care coboară în adâncurile mitului prin intermediul a tot ce se leagă de acesta. Prezenta cercetare îşi tatonează traseul pe unda autenticului de la imaginea preluată din mitul antic spre textul din secolul XXI.

Un titlu, care anunţă importanţa de a observa cum se lucrează în perceperea sensurilor şi cum interpretarea îşi doreşte să influenţeze autodeterminându-se cu funcţie teleologică, constituie „Fragmente critice. Mit. Mitizare. Mistificare", vol. III. În articolul scris la 15 noiembrie 1999 criticul literar îşi identifică raportul noţional printr-un joc a celor trei „m" printr-o structură din punctul prim spre cel al secolului al XXI-lea.

Cea de a treisprezecea literă din alfabet apare în următorul expozeu interpretativ: „Pentru că «cei trei de *m*» agită spiritele noastre şi toate confruntările vieţii culturale din ultimii ani sunt dominate de atitudinea faţă de *mit, mitizare şi mistificare*… Lipseşte din această ecuaţie *demitizarea* şi lipseşte, de asemenea, *revizuirea*, dar am socotit că ele se substituie într-un chip sau altul primilor trei termeni…"[2]

[1] Vezi: Лосев, А. Ф. *Диалектика мифа*. Москва: Мысль, 2001.

[2] Simion, Eugen. *Fragmente critice. Mit. Mitizare. Mistificare*. Vol. III. Bucureşti: Fundaţia Scrisul Românesc/Univers Enciclopedic, 1999, p. 6.

Cuvântul-cheie care l-a motivat pe renumitul savant să scrie această carte este *mitizare*, pentru că noţiunea subînţelege semantic şi reversul – *demitizarea*. În acest context, apar riscurile adevărului subiectiv, propriu interpretării, dar inestimabil de important pentru facultatea de a diagnostica raportul interdisciplinar: literatura naţională versus literatura universală, istoria versus istoria literaturii, lingvistica versus teoria literară. *Mitizarea* este mărul discordiei, cercetătorul observă că prin fragmentare are loc un proces care nu de fiecare dată explică sensul de la neînţeles în comprehensiv, dar îi poate distruge conotaţia primordială a acestuia: „Este un mod curent de a mistifica fenomenele literare sub pretext că le *revizuieşti* şi, în acest fel, le demitizezi… Sigur este că ultimul deceniu al acestui secol este marcat, în ceea ce priveşte cultura română, de relaţia spiritului critic cu această ecuaţie cu trei necunoscute”[3].

Discuţia domină cartea şi aceasta îi oferă acea vervă de vivacitate a cuvântului rostit.

**Narcis şi valoarea cunoaşterii de sine**

Dar cu aceste două personaje mitice cheia interpretativă nu este deplină, cercetătorul implică pe parcursul investigării noi racursiuri. Valoarea cunoaşterii sinelui se destăinuie prin substanța *dialogului virtual* cu Michel David: „Judecând lucrurile din perspectiva psihanalitică, Michel David (*Le journal intime et ses formes littéraires*, p. 153 – nota autorului: E. Simion) consideră că mitul lui Narcis este „mitul constitutiv al jurnalului intim” și că, în genere diarismul exprimă „un narcissisme projeté”. Spre deosebire de *narcisismul primar* – acela în care individul este complet închis în sine, incapabil să comunice și, evident, să se comunice – individul din faza *narcisismului deschis, exteriorizat, proiectat* (faza în care Narcis devine diarist!) simte nevoie să vorbească despre sine și să aducă la suprafața scriiturii ceea ce observă în timpul acestui interminabil act de spionaj”[4]. Deși am abordat perspectiva narcisismului în cartea „Factori intelectual și sentimental în opera lui Aureliu Busuioc” (a. 2003) în interpretarea personajelor din romanul lui Aureliu Busuioc „Singur în fața dragostei”, personal am preluat viziunea psihologică, cu dominanta dragostei de sine[5] – căutarea personajelor în reflecția altora – realizând o comparație cu „Patul lui Procust” de Camil Petrescu, este o nouă viziune în a crea o proprie oglindă prin subiectivitatea diaristului în a-și profila propria reflecție.

Astfel de la Proteu și Circe se trece la o altă modalitate de a analiza / a investiga / a interpreta diaristica: „Este *mitul lui Narcis*, citat adesea de hermeneuții genului. Ca personajul mitologic care își contemplă figura în oglinda apei și se îndrăgostește de sine, diaristul se caută pe sine în oglinda scriiturii intime, nu o dată, ci în fiecare zi, uneori de-a lungul vieții întregi…”[6].

Perspectiva narcisiacă dispune la analiza dragostei de sine, o estimare, care suferă de lipsa estimării celor din jur. De aici necesitatea de supraestimare. Viziunea psihanaliză elucidează astfel fenomenul raportului dintre eu şi atitudinea faţă de sine. Personajul mitic Narcis reprezintă acea cunoaştere imposibilă până la autodistrugere. Deşi mitului este alcătuit, prin tradiţia elină, din dragoste şi blestem. Nimfa Eco, care, de fapt, se manifestă prin oglindire, devine o copie comportamentală a fiinţei de care se îndrăgosteşte, ajunge în această simulare la pierderea propriei identităţi. Blestemul la fel vine dintr-o reflecţie a celui refuzat: neîmplinirile unuia să se răsfrângă asupra celuilalt.

[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 256.
[5] Vezi: Fonari, Victoria. *Factorii intelectual şi sentimental în opera lui Aureliu Busuioc*. Chişinău: CE USM, 2003, p. 32-35.
[6] Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim: există o poetică a jurnalului*? Vol. I. București: Tracus Arte, 2018, p. 256.

Acest mit, evident, este unul fundamental legat de om şi de reflecţiile sale determinate de acţiuni, contexte sociale, persoane etc. Într-o măsură anumită şi crearea omului este elaborată, din punct de vedere biblic, după chipul divinităţii.

Dar Eugen Simion nu alege viziunea renascentistă în strategia de a cercetare a raportului dintre diarist şi jurnalul intim, nici pe cea a lui S. Freud. Noutatea interpretativă vine dintr-o inversie a mitului, din limbajul teoriei literare am selecta cuvântul „demitizare". Doar că această noţiune nu este inclusă pentru o analiză pe un texte concret, dar poartă amprenta paradigmatică. Căutarea echilibrului interpretativ dintre Narcis şi oglindă, echivalentă la Eugen Simion cu autor şi text, devine un instrument de lucru. Narcis nu mai este un personaj, nici un autor concret, acesta este un element abstract pe care se pliază ipoteza care urmează după argumentare (utilizând un fişier destul de mare de documentare atât din spaţiul literaturii române, cât şi cel din literatura comparată) să devină teoremă.

Dislocarea mitului din sfera artisticului în cea a criticii literare îi permite să-şi selecteze propria focusare. Eugen Simion nu tatonează terenul prin sentimentul de dragoste, care devine accidental pentru Narcis, dar printr-o atitudine antitetică mitului: „Diaristul care face cronica vieții sale interioare pare a fi un Narcis, dacă nu îndrăgostit de sine, interesat, oricum, de personalitatea sa, mai mult: convins că el, ca individ, reprezintă în lume ceva ce trebuie cunoscut. Altminteri nu s-ar apuca să țină un jurnal. El face de multe ori această operație cu dezgust, consideră că este vorba de un act inutil și promite să se oprească și chiar să-și distrugă caietele secrete. Dar nu se ține, s-a văzut, de cuvânt. Continuă să se privească în *oglinda sinelui* (să-i spunem astfel!) și să noteze ceea ce observă, zi de zi […]"[7].

Mitul, perceput ca un instrument de sondare, dezvăluie interesante nuanțe, fiind proiectate în cercetări concrete. Este cazul din „Trei personaje: *ascetul*, *petrecărețul*. Și «un leneș care muncește». Julien Green": „Cine-i, totuși, omul care se privește în oglindă și, când nu stă în fața oglinzii, se așează la fereastră și privește cum trece viața sa? Jurnalul intim dă câteva puncte de reper care trebuie primite, bineînțeles, cu circumspecție. O primă surpriză: în moralistul îngăduitor (cum ni se pare nouă – nota lui Eugen Simion) zace «un fanatic ațipit»"[8]. Este curios cum confruntarea interioară al diaristului este retușată exact prin două extremități – într-o toleranță care dezvăluie doctrinarul, exigentul.

Problema reflecției îl face pe cercetător să sondeze alt element fundamental al mitului – oglinda. Și aici nu e vorba de suprafața lacului sau de oglinda venețiană. Oricare oglindă este imperfectă pentru cel care luptă pentru indicii de a opri timpul, de a se mărturisi într-o veșnică metamorfoză. Oglindirea repetitivă de *pantha rei* este imposibilă, respectiv autorul traversează rațiunile sale într-o demonstrație continuă.

În acest context Eugen Simion va remitiza. Narcis al diaristicii adaugă o nouă calitate: de a fi bicefal: „unul privește *înăuntru*, în oglinda propriei ființe, și altul privește *în afară*, în oglinda lucrurilor ce-l înconjoară"[9]. Perspectiva lui Ianus este implicită de parcă Narcis ar avea acces și cadrare și ar fi și proprietarul negativului. Totuși cadrarea pe care o face Narcis în acest context emană subiectivism. Raportul dintre exterior și interior nu este unul de formă și fond, dar unul de perspectivă, dominată de căutare. Să fi fost în epoca lui Aristotel am spune că este determinat de căutarea fericirii. Deși din optica psihologilor toate timpurile au avut acest vector – totul se rezumă la căutarea fericirii.

Dar, probabil, exegetul a sesizat că fericirea, ca un element al absolutului, este mai des înlocuită cu tristeţea, angoasa, dezicerea absolută. Pentru că diaristul „De regulă, priveşte repede, fragmentar amestecând imaginile. Oglinda în care observă şi se observă este, apoi, aburită şi ciobită. Ceea ce vede Narcis nu-i deloc clar şi nici convingător. De aceea trebuie să

[7] Ibid.
[8] Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim. Intimismul european*. Vol. II. București: Tracus Arte, 2018, p. 362.
[9] Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim: există o poetică a jurnalului*? Vol. I. București: Tracus Arte, 2018, p. 257.

reia zilnic această pândă. De cele mai multe ori, oglinda se sparge şi, din cioburile risipite, Narcis trebuie să-şi reconstruiască chipul şi asta, repet, zi de zi, cu sentimentul incompletitudinei, eşecului, disperării. Narcis diaristic nu-i, în concluzie, decât rareori fericit. El este nevoit să consemneze golurile, micul infern din profunzimile fiinţei sale, iar instrumentele sale de lucru (inclusiv oglinda) sunt imperfecte”[10]. Astfel problema esenţială nu mai este căutarea, dar reconstituirea – revitalizarea dublă a trăirii. Sincronizată în oglindă consemnarea momentului oscilează între împlinire şi disperare. Timpul scrierii constituie acea privire în oglindă, dar dacă ochii au proprietatea de a cuprinde, atunci gândurile într-un jurnal au proprietatea de a descompune, de a desface totul în cuvinte, senzaţii, lucruri, detalii.

Apa în care s-a oglindit Narcis simbolizează întregul, cioburile de oglindă – nefastul. De aici şi accentele ce cad pe angoasă, pe situaţia de infern în care, probabil, diaristul îşi găseşte o terapie în scriere. Frumosul Narcis din mitul elin, admirat şi dorit, devine în acest context un deprimat: „Narcis este, în esenţă, obstinat, nesigur pe sine, condamnat să privească într-o oglindă imperfectă şi, mai ales, blestemat să reia în fiecare dimineaţă această pândă care-l ţine, de fapt, prizonier al vulnerabilităţii, inconsistenţei, angoaselor sale… Mitul îşi exprimă mai degrabă eşecurile sale, decât performanţele sale… […]”[11].

Viziunea de nemulţumire, de o veşnică polemică de a depăşi realitatea şi a lăsa să fie ascultat absurdul, constituie o modalitate aplicată în a investiga, inclusiv perspectivă narcisistă introvertă a jurnalului lui Eugène Ionesco care: „mărturisește în mai multe rânduri, un șir «d’actes manqués»… Jurnalul intim nu face decât să reia această idee și să traducă într-o suită de autoportrete nedesluşite, pierdute în cuvinte deconcentrate. Dacă există, cum zic criticii tematiști, un *mit personal* în literatura confesivă a autorului care a scris *Regele se stinge*, acesta (mitul) este de ordin narcisiac. Un Narcis modern (antimodern) postmodern care se privește în oglinda apei și ceea ce vede îl dezgustă. Fuge de propria imagine, dar revine, se privește din nou și se dezgustă și mai tare”[12]. Prin tradiția cercetării lui Eugen Simion nu lipsesc argumentele prin citarea dramaturgului, pe care le-am omis, ca să nu ne abatem de la obiectivul de a valorifica modalitățile de interpretare în care mitul fragmentat devine un instrument de elucidare a unui fenomen în cadrul literaturii atât celei române, cât și celei universale.

Viziune proprie pentru secolul al XX-lea în pragul Apocalipsei promise. Dar acest comentariu este o trecere de la Narcis spre un alt personaj mitic – regele Corintului, care preluat în fragmentarea lui Al. Camus este extras din lumea morților și adus în rândul muncitorilor din coloniile Franței. Anume de aici și conexiunea dintre infernul diaristului Narcis și pedeapsa lui Sisif: „După Proteu, Circe, Narcis, vine rândul celui mai tragic dintre personajele mitologiei grecești să guverneze scriitura diaristică, Sisif. Ca și el, diaristul […] cară zilnic (citește: notează zi de zi) imensul bolovan care, ajuns pe vârful muntelui, se prăvălește […] Deosebirea este că, până la urmă, povara se lasă scrisă și tragedia lui Sisif se fixează într-un text pe care trebuie să-l citească și să-i dea o coerență și o semnificație cineva din afară, și anume lectorul (destinatarul jurnalului intim)”[13].

În acest context Sisif apare printr-o voință inepuizabilă de a-și urma scrierea într-o autoportretizare. Sigur că mitul antic nu mai trăiește în reflecția timpului său arhetipal. Cum ar fi referința la Mircea Zaciu și „Dicționarul, eternul bolovan al acestui învățat Sisif clujean”[14].

[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim. Intimismul european*. Vol. II. București: Tracus Arte, 2018, p. 432.
[13] Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim: există o poetică a jurnalului*? Vol. I. București: Tracus Arte, 2018, p. 258.
[14] Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim.* Vol. III. București: Tracus Arte, 2018, p. 546.

Rupt din context, Al. Camus a creat un nou mit de Sisif din secolul al XX-lea care urcă bolovanii preocupaţiilor sale spre secolului al XXI-lea. De ce? Pentru că bolovanul lui Sisif din antichitate nu-i aparţine, nu este nici pe departe reflecţia sa, este consecinţa de a trăi o viaţă în plăcere cu toate servitudinile nemuritorilor: soţia îi este nimfă – fiinţă nemuritoare; Zeus i-a întors tatei pe frumoasa Europă, care i-a construit drept recunoştinţă apeduct în Corint; l-a amăgit pe Tantal etc. Al. Camus aproape că exclude toate acestea şi reclădeşte mitul pe blestem: piatra este unica proprietate, nimic. În viziunea ~~lui~~ scriitorului francez – munca repetitivă este trăsătura timpului nostru. Absurdul şi fericirea sunt determinate de aşteptare în două stări diametral opuse: conştientă şi inconştientă.

Pentru Eugen Simion starea este importantă, or este relevat în mai multe rânduri cuvântul „tragic". Probabil, jurnalul trebuie să-i ofere unora nemurire, înţelegere, vocea ascunsă care va striga urmaşilor. Şi atunci asta ar fi fericirea la care tinde diaristul, pe care o va avea după… Opus lui Sisif pentru care, după viziunea elină, sufletele celor morţi au parte de uitare. În lumea lui Hades umbrele rămân fără identitate, în neştire, într-o lipsă de acţiune, într-o aşteptare eternă. Şi atunci poate anume Sisif rămâne eroul care, prin blestem, are dreptul la acţiune, chiar şi dacă repetitivă, el nu apare cufundat într-o totală inerţie a lumii morţilor.

Eugen Simion mai invită mitul oglinzii, mitul Altuia, în hora instrumentariilor interpretative a genului diaristic.

Supradimensionalul stimei de sine explică estetica augmentării relaţiei cu sine – formează un model care trebuie să concilieze propriul eu în reflecţia jurnalului. Jurnalul apare ca un corp alternativ care identifică coordonatele fricilor, angoaselor, într-un registru consumat zilnic determinat de conflictul eu – societate, eu – timp, eu – sinele, eu – situaţie, eu – anturaj, eu – edificarea sinelui prin jurnal.

În acest sens se relevă crearea propriei identităţi a celui care se oglindeşte în jurnal.

Pe alocuri, şi Eugen Simion este implicat şi se reflectă într-o biografie a jurnalelor elucidate. Exemplificăm din „Al patrulea personaj: lector-martor, lector-complice. Jurnalul lui Mircea Zaciu": „În acest caz trebuia condamnat ferm procedeul, nu lichidat scriitorul care se putea reabilita moral printr-o operă fundamentală. Eugen Barbu n-a înţeles bine această pedagogie şi, ani în şir, m-a urmărit cu note injurioase în Săptămâna. Pe mine şi pe ceilalţi membri ai comisiei…"[15]. Acest fragment ne apropie de următorul mit pe care l-au utilizat pentru a explica un fenomen – al confruntării şi al supravieţuirii omului de artă în perioada totalitarismului.

**Femios şi timpul discreditat**

Raportul dintre timpul discreditat şi scrierea este procesată inclusiv prin filiera mitului. Perspectiva față de o istorie doctrinară trezește remuşcări: cum se vede în această oglindă scriitorul. Și iată că soluția vine din rolul artistului Femios, care apare de trei ori în poemul lui Homer. Eugen Simion își pune întrebarea de ce nu este lăsat în viața, de la festinul unde au fost omorâți peţitorii și slugile acestora de către Ulise și fiul său Telemah? Cântăreţul este sursa care amintea de curajul înțeleptului erou în insula Itaka, dar mesajul său era adresat dușmanilor lui Ulise. Astfel autorul jurnalului își pune problema regimului totalitar, care și în altă etapă rămâne suspectat. Selectarea acestui segment îi conferă o reconstruire a mitului unde nu Ulise devine eroul central, dar Femios devine personajul-axă cu următoarea: „strategie cu două semnificații și un singur scop. Scopul este să obțină îndurarea lui Ulise printr-o promisiune flatantă: *să-l cânte ca pe un zeu*, să-l pună în rândul eroilor, să-i sporească în acest fel faima și să-și asigure nemurirea. Spiritul grec este foarte sensibil la acest punct. Așa că Femios știe pe ce clapă apasă: vrea să stârnească orgoliul lui Ulise…

[15] Ibid., p. 537.

Faptul că se umilește (propune, în fond, un târg) contează mai puțin pentru el. El vrea, prin orice mijloc, să supraviețuiască. Chiar cu prețul unei neiertate umilințe”[16].

Acad. Mihai Cimpoi consideră că pentru a analiza „Fantasma lui Femios” din textul lui Eugen Simion este necesar să explici situația artistului în poemul homeric, relevat în ospățul din „Odiseea”, care este disecat și trecut prin convențiile de acuzare / apărare – pentru o reconstituire a fricilor poetului. Acesta trăiește metamorfozele emoționale: de la distracție, festin, la oroare, moarte. Semnalăm argumentele care-l justifică pe aed:

„1) A cântat la petreceri nu din propria voință, ci silit de potentații vremii, acesta fiind un argument etic.

2) Compromisul lui a fost minim, căci i-a cântat pe eroii greci pentru faptele lor glorioase. Umilit și constrâns să cânte pentru petrecăreți, alege o temă eroică, ceea ce este un argument etic ce pune, observă Simion, în discuție relația dintre opera de artă și istoria imediată.

3) Ca să-l înduplece definitiv pe atrocele Ulise, atrăgându-l pe Telemah ca martor (argument juridic și argument afectiv).

4) Este nevoit să se justifice, să se umilească, solicitând clemența și recurgând la martori, dar are un statut aparte: este un creator inspirat de un zeu de sus și cu meșteșugul pe care l-a însușit de unul singur […]

5) În cazul în care va fi cruțat, îl va cânta pe Ulise ca pe un zeu […]”[17].

Investigația savantului Mihai Cimpoi include o metacritică – viziunea lui Eugen Simion care valorifică rezistența artistului într-un timp dictatorial vine în contextul supraviețuirii. Este un context al timpului în care supraviețuirea oferă șansă talentului indiferent de perspectivele promise. În cazul dat este dat la o parte prometeismul sacrificator – modelul timpului revoluționar și transpare condiția extrapolară. Idealismul este descalificat transpare viziunea lui Vergiliu de a ceda imperatorului Octavian August și de a realiza comanda. Este o situație pe care criticul literar Eugen Simion a putut să o concentreze și să o extragă dintr-un fragment destul de redus în comparație cu volumului întregii epopei care rezidă din spiritul de comerciant al grecului: vânzarea talentului cu prețul vieții. Dacă să vedem o reflecție a lui Homer cum își reflectă eroii greci, atunci ei apar similar zeilor olimpici destul de umani: în virtuți și vicii. Concomitent în acest fragment transpare forța artei de a oferi atitudine, de a deconstrui timpul în a-i valorifica imortalitate. Probabil acest fragment și a contribuit ca peste câteva secole după apariția acestor epopei Platon în „Republica” să ofere vivacitate doar imnului. Or, omagierea, lauda, este o latură a imnului. Sunt două fațete ale artistului care lucrează cu același instrumentar: sensibilitatea care contribuie la onoarea salvatorului, iar salvatorul este cel care oferă viață. Frica este desemnată atât de pețitori, cât și de Ulise. Ulise, cel care acceptă numai cunoașterea empirică, în fața lui Femios simte dorința de a-i fi repovestite ceea ce a relatat personal regelui Alcinou și inclusiv despre măcelul pețitorilor. Acest Femios ar putea fi o reflecție al lui Homer. Excludem problema homerică și acceptându-l ca un creator al „Iliadei” și „Odiseea”, Homer rămâne să fie în ipostazele de martor și martir. Observatorul creator are obligația atitudinii. În aceste versuri Homer și-a explicat riscurile talentului, rolul artistului. Situația că nu acceptă moartea ca pe una eroică explică viziunea de moarte care este egală cu lipsa identitară. Concomitent și situația lașă îl face să rămână om, care nu pretinde la gloria eroilor. Dar anume el își asumă construirea unei holograme de un prezent continuu în timpul receptării textului, respectiv o revitalizare odată ce numele va fi rostit. Odiseu în fața acestei promisiuni trece de la ipostaza sa de supraviețuire de Nimeni (în dialog cu Polifem) la zeu (în făgăduința lui Femios).

[16] Simion, Eugen. *În ariergarda avangardei*. Convorbiri cu Andrei Grigor. București: Curtea Veche, 2012, p. 282.

[17] Cimpoi, Mihai. *Modelul de existență Eugen Simion*. București: Semne, 2014, p. 84-85.

Perspectiva de fantasmă, pe care o remarcă acad. Mihai Cimpoi îi oferă un holografic într-un timp al marilor metamorfoze istorice, care până la urmă are aceleaşi vicii: „Femios s-a adaptat unei lumi în care opera a devenit marfă şi în care libertăţile sunt nelimitate şi toate tabuurile au căzut”[18]. În acest context fantasma lui Femios se extinde asupra creaţiei nu doar celei artistice, dar şi celei de critică literară. Convenţia subiectivităţii a remarcat-o încă în regulile sale Schleyermacher atunci când abordează că interpretarea artisticului implică subiectivitate pentru că, de fapt, şi *hermeneutica este o artă*.

Probabil perspectiva de a fi sigilate mai multe creaţii artistice de semnul ideologicului l-a făcut pe Eugen Simion să explice acest fenomen prin Femios. Andrei Grigor evidenţiază „Constant şi coerent, demersurile criticului au fost direcţionate şi în sensul recuperării valorilor literare româneşti care, sub un motiv sau altul, au fost un timp marginalizate sau de-a dreptul puse sub interdicţie. Exemple de susţinere sunt dintre cele mai prestigioase, cel al lui Mircea Eliade fiind poate întâiul care se cere evocat”[19].

Pe parcursul expediţiei critice observăm că nu doar poeţii şi personalităţile istorice sunt incluse în lista miturilor. Acad. Mihai Cimpoi relevă Mitul Barthes[20] în baza creaţiei interpretative a confratelui său de domeniu acad. Eugen Simion: „Numai că, înzestrat cu geniul paradoxului şi al nuanţei, ne atrage atenţia Simion, scoate o lege morală pentru intelectual: „Rolul lui în societate nu este să lupte împotriva Puterii, adevăratul război este contra Puterilor...”[21]. Poate anume din acest mit, pe care îl identifică din mai multe lucrări ale lui Eugen Simion (în „Fragmente critice” I, „Fragmente critice” IV, „Ficţiunea jurnalului intim”), în predilecţia criticului literar valah / bucureştean, explică şi fragmentarea şi remitizarea lui Femios. Aceste două viziuni sunt diametral opuse:

1. Mitul lui Roland Barthes explică importanţa libertăţii omului intelectual, indiferent de conjunctură, fiind într-o verticalitate de a lucra în *plăcerea textului*.
2. Mitul lui Femios abordează intelectualul epuizat de luptă, frica îl determină să slujească – talentul se supune comenzii.

Ambele ipostaze amintesc destinul lui Ovidiu până la exil şi după. Eugen Simion abordează ambele ipostaze în critica literară. Probabil vine din tendinţa fiecărui critic literar de a tinde la obiectivitate. În faţa acestor două ipostaze cercetătorul Eugen Simion deliberează limitele şi îi relevă complexitatea. Ambele explică metodic dezvăluirea relaţiei dintre omul creaţie în cuvânt (fie scriitor, fie lingvist sau critic literar sau teoretician) şi ideologie. Aici intervine dialogul dintre Eugen Simion şi textul lui Roland Barthes pe care îl expunem: „Dar este opera literară doar o ţesătură de legi? [...] tot Barthes lasă să se înţeleagă că textul cuprinde plăcerile textului şi că receptorul (criticul literar) nu este numai un guelf, un om al legii, este, vorbind de cazurile fericite, şi un ghibelin, un om al plăcerii...”[22].

Într-adevăr nici munca criticului Eugen Simion nu are amprentele chinului sisific, dar necesitatea de a dezvălui textura sensului textului literar ancorat nu doar în timpul istoric dar şi în firmamentul literaturii perceput ca un bun al umanităţii, în toată amploarea sa, cu toate fenomenele.

**Concluzii**:

Interpretarea jurnalului îţi găseşte un instrumentar neordinar – personajele mitice. Acestea sunt accesate după algoritmul de la însuşiri la noţiuni. Invers viziunii mitice din Antichitate de la fenomene la fiinţe supranaturale, adică de la abstract la personificare.

---

[18] Ibidem, p. 90.
[19] Grigor, Andrei. *Eugen Simion monografie, antologie comentată, receptare critică*. Braşov: AULA, 2001, p. 32.
[20] Vezi: Cimpoi, Mihai. *Mitul lui Barthes*. În: Mihai Cimpoi. Modelul de existenţă Eugen Simion. Bucureşti: Semne, 2014, p. 187.
[21] Ibid., p. 187.
[22] Simion, Eugen. *Fragmente critice*, I. Scriitura publică, scriitura taciturnă. Craiova: [sn], 1998, p. 78.

Pentru a explica cunoaşterea de sine şi atitudinea faţă de sine, de biograficul acestuia, de creaţiile sale, Eugen Simion, pe bună dreptate, observă relaţia din mit Narcis şi oglindă sau, parafrazând, contextul celor trei volume *Ficţiunea jurnalului intim*, autorul şi jurnalul.

Un alt aspect foarte interesant, elucidat prin intermediul instrumentarului mitic, pe care şi-l creează cercetătorul, constituie problema artistului în perioada totalitară, a conjuncturii dictatoriale, realizat foarte iscusit prin modelul lui Femios. Aceasta a atras şi atenţia acad. Mihai Cimpoi care a abordat, cam după acelaşi model, prin *cultul eumenidelor*. Literatura constrânsă şi dreptul de a supravieţui cataclizmelor social-politice sau pe fundalul timpului de comenzi literare.

Apelând la mituri din diferite paliere, criticul literar le pliază diferenţiat. Fiecare liant cu personajele din protocolul mitic sunt implicate în variate modalităţi de interpretare.

Academicianul Eugen Simion abordează imagistic noţiunile, astfel apare un demers creativ de interpretare. Cercetarea realizată prin imagini se caracterizează prin dinamică şi un colocvial elitist.

Constituie o cadrare multidimensională care formatează o discuţie, venit din jocul imaginativ, bazat pe analogii, prin care autorul regizează posibile scenarii de interpretare. Astfel opera sa nu este un produs de interpretare *Magister dixit*, ci are o valoare de a o oferi nu doar produse interpretative: prin intermediul acestor figuri iconice preluate din mitul antic se întrevede cum are loc procesul interpretativ – ceea ce anunţă o metodă hermeneutică, în sensul în care hermeneutica nu este redusă la semnificaţia de interpretare, dar care explică sistemic, metodologic relaţia dintre text – autor – lector / receptor, încercuite în contexte sociale, boli psihice, obsesii, frici. Ancorarea firul interpretării prin intermediul culturii antice ne face să observăm în această modalitatea este viabilă într-o hermeneutică a mitului pliată pe interesele de cercetare, inclusiv cele diaristice.

**BIBLIOGRAPHY**


1. CIMPOI Mihai. *Modelul de existenţă Eugen Simion*. Bucureşti: Semne, 2014.
2. FONARI Victoria. *Factorii intelectual şi sentimental în opera lui Aureliu Busuioc*. Chişinău: CE USM, 2003.
3. GRIGOR Andrei. *Eugen Simion monografie, antologie comentată, receptare critică*. Braşov: AULA, 2001.
4. SIMION Eugen. *Ficţiunea jurnalului intim: există o poetică a jurnalului*? Vol. I. Bucureşti: Tracus Arte, 2018.
5. SIMION Eugen. *Ficţiunea jurnalului intim. Intimismul european*. Vol. II. Bucureşti: Tracus Arte, 2018.
6. SIMION Eugen. *Ficţiunea jurnalului intim.* Vol. III. Bucureşti: Tracus Arte, 2018.
7. SIMION Eugen. *Fragmente critice. Scriitura publică, scriitura taciturnă*. Vol. I. Craiova[sl]: [sn], 1998.
8. SIMION Eugen. *Fragmente critice. Mit. Mitizare. Mistificare*. Vol. III. Bucureşti: Fundaţia Scrisul Românesc/Univers Enciclopedic, 1999.
9. SIMION Eugen. *Fragmente critice. Cioran. Noica. Eliade. Mircea Vulcănescu*. Vol. IV. Bucureşti: Univers enciclopedic, 2000.
10. SIMION Eugen. *În ariergarda avangardei*. Convorbiri cu Andrei Grigor. Bucureşti: Curtea Veche, 2012.
11. ЛОСЕВ А. Ф. *Античность как тип культуры*. Москва: Наука, 1988.
12. ЛОСЕВ А. Ф. *Диалектика мифа*. Москва: Мысль, 2001.

# *METROPOLITAN SIMION ȘTEFAN – HUMANIST SCHOLAR, TRANSLATOR AND INNOVATOR OF THE ROMANIAN LITERARY LANGUAGE*

**Mariana Vârlan, Florin Vârlan**
**Assoc. Prof., PhD, „Valahia" University of Târgoviște, Assist. Prof., PhD, „Valahia" University of Târgoviște**

*Abstract: Truly considered "the golden age of the Romanian culture", the 17th century opens the horizon for the development of some cultural institutions (printing, education, libraries etc.), through which the humanist ideas animating the literates of those times (the Latin origin of the Romanian language and people, the conscience of the unity of nation and language of the inhabitants of the three Romanian Principalities as well as the fight for their freedom) are to manifest themselves in works of which value passes the test of time.*
*It is the credit of this array of bright ecclesiastical and secular people who, especially through their literary work and with the help of printing, outlined the guidelines of a cultural program which targeted to generate a national and social emancipation and therefore to facilitate the passage from the medieval to the modern trend. We only mention here the metropolitans Varlaam and Dosoftei as well as the scholar Nicolae Milescu Spătaru, in Moldavia; steward Șerban Cantacuzino and brothers Radu and Șerban Greceanu, in Wallachia, and, last but not least, Simeon Ștefan, in Transylvania.*
*This study aims to highlight the ground-breaking activity carried out by scholar metropolitan Simeon Ștefan in the field of linguistics, as a translator and editor of the biblical text into a language of which linguistic scope offered sufficient space for the enrichment and modernization using new words.*

*Keywords: metropolitan Simeon Ștefan, biblical text, modernization of the vocabulary*

## 1. Introduction:

The 17th century comes with a genuine revival for the national and cultural history of our people: a *revival of the conscience of the unity of nation* of all Romanians on both sides of the Carpathians (a thought planted by the great and barely experienced union achieved by Michael the Brave) and *a revival of the humanist spirit* of which defining trait is cultural uplift.

Two issues which are actually interdependent in the sense that throughout its history a people creates culture and identifies themselves with it and, in its turn, this culture shows the stage of unitary and mature development of a nation, of a civilization. Moreover, in its many aspects, culture equals civilisation as an advanced level of human life, in particular with regards to moral, intellectual and material condition. However, all this requires trained people, appropriate education and means to spread some innovative, motivational ideas such as printing and printed books.

This is the reason why the 17th century remains the "golden age of culture", especially for Walachia, Transylvania and Moldova. It is the period of literate rulers such as Matei Basarab and Constantin Brâncoveanu, in Wallachia, or Vasile Lupu, in Moldavia, rulers who were successful in persuading learned men in the country and from abroad to join in and support them in educating people and spreading culture in national language.

Persecuted for their faith and isolated for social and political reasons in the early 17th century, the Romanians in Transylvania were fighting to keep both their language and the faith of their nation alive. It is the merit of the representatives of the Orthodox Church (metropolitan Ilie Iorest, martyred for his faith, or metropolitan Simion Ștefan) who knew how to take advantage of the spirit of the Reform increasingly noticeable in this area of the

empire. They made therefore use of the means provided by the Hungarian power and turned everything into a cultural and spiritual advantage [1].

## 2. Research issues:

Our study focuses on the personality of metropolitan Simion Ștefan and highlights his efforts to impart Romanian language a particular beauty present in the spoken language and renewed by the introduction of neologisms which do not however make it difficult for the reader to understand the text. We therefore analyse his activity as translator, renewer of words and coordinator of printing which he uses to bring monumental works to light: *The New Testament* (1648) and *The Psalter* (1651), both born in the citadel of Bălgrad (Alba Iulia). These two works placed him among the founders of the Romanian culture and literary language.

With regards to the activity of this erudite figure, one should also wonder whether we could speak of neologisms and implicitly of modernizing the vocabulary of the 17th century. The answer that we are trying to offer relies on facts which lead to conduct of a new analysis in the laboratory of the old Romanian language with the use of the current methods.

In order to support this question we present the findings of several experts in this field, among whom we mention Ion Gheție [2] Gheorghe Chivu [3], Florica Dimitrescu [4], who include in the category of neologisms the lexical borrowings of both Latin-Roman and Neo-Greek origin in the mid 17th century, which still preserve their freshness and viability and modernize the Romanian literary expression.

Additionally, Eugen Munteanu [5] emphasizes the idea of creating a primary semantic kernel based on semantic loans and lexical calques required in a superior intellectual activity, kernel created by linguistic transfer from the cultural languages of that time.

## 3. Objectives of research:

The aim of this study is to highlight the pioneer activity carried out by scholar Simeon Ștefan in the field of linguistic as a translator and editor of the biblical text into a language of which linguistic scope would provide enough space for vocabulary enrichment and modernization.

In reference to turning the language of the books printed towards Romanian, the ones who worked in this field borrowed from the neighbouring peoples work, ideas and features common to the culture animating the spirit of the 17th century and as a result they contributed to making a long-lasting dream come true – the dream of Romanians who wanted to be able to read and learn from the books printed in the national language. Nicolae Iorga would say that the great merit of these books is that "going beyond the borders, they gathered all Romanian souls around a cultural life. More than just the old manuscripts of slow circulation and rare and incomplete copying, they made a significant contribution to a literary life shared by all Romanians. These unattractive books, existing at present in tatters, through the holes of which the bookworm strolls, helped to build something invaluable to any people as it consists of what is to shape the thought and the feelings of the generations to come: *"the literary language*" [6].

## 4. Research method:

The answer that we are attempting to offer is based on facts leading to the conduct of a new analysis in the laboratory of the old Romanian language with the use of the current methods: etymological investigation, lexical, semantic and onomasiological analysis of the terms inventoried.

### 5.1. Metropolitan Simion Ștefan – promoter of humanistic culture

The time when metropolitan Simion Ștefan carries out his activity is a time etched with innovative ideas of the religious Reform emerged in the Western countries more than a century ago. Both protestant reformers Martin Luther and Jean Calvin advocated for the Holy Scripture and the religious ceremonies to be accessible to masses of worshippers who did not know Latin, the official language of the Catholic Church. Without embracing the hypothesis of the "Hussite influence" endorsed by Nicolae Iorga and Sextil Pușcariu, according to which Jan Hus's followers, chased away from the German empire and reaching Maramureșului area and the north of Moldova in the early 15th century, managed to persuade local lettermen that people are entitled to know the Bible in their native language and therefore to determine them to start this elaborate translation work [7], we support the idea that the Romanian language, the language of the people, gets to replace the Slavic language as a consequence of the cultural revolution in the feudal age which started in the 15th century in the West and reached the Romanian countries somehow late due to political, social and economic issues in this area. As affirmed by P. P. Panaitescu, "the introduction of the Romanian language in literature and eventually in church, the most cultural fact of the feudal period of our history, in addition to introduction of printing, is due to the widening of the group of cultural figures" [8].

Most of them educated in Italian universities (Bologna and Padua) or French universities (Paris), in the humanistic spirit of those times, they considered that it was their duty to militate for the emancipation of the people through education and culture. They made tremendous efforts to widen the scope of the use of the Romanian language, to revive printings and to open the perspective of an educational system to which more and more children should have access.

Their work made Mihai Eminescu state that this period was "the most national period of our history whereas the present bond with the spoken language was in part the merit of the lettermen and scholars of that time ..." [9].

Following analysis of metropolitan Simion Ștefan's editorial activity, we identify humanistic ideas shared by the European culture of that time, adapted to Romanian realities: Latin origin of the Romanian people and language; further existence of this nation on Romanian land; unity of all Romanians in Romanian provinces; printings of works translated from classical languages: Latin, Greek and Hebrew, which implied, among others, sound philology knowledge. In order to exemplify these well-argued modern ideas, we provide proofs from the introductions to the New Testament.

21st January 1648 was the day when the New Testament came out. However, translating it started a long time before this date, in late 1643 (year when metropolitan Simion Ștefan was elected) or early 1644. A large number of translators were involved in this laborious undertaking. Each of them undertook to translate one or several books of the New Testament. In the second introduction, the one "to the readers", we are told that the hard workers used more than just one "source"; they related to as many as they could find: "Greek, Serbian (i.e. Slavic) and Latin". Here is their confession: "For the most part, we relied on Eronim's source (Vulgata) and the Slavic source, which came to light in a Slavic way and was printed in the Country of Musk", without slipping away from the original Greek text, which "is the source of all the others". In conclusion, the work of these scholars falls within the largely humanistic trend of *culturalization of the nation in their native language*, especially since the translators were aware that "our language is the daughter of Latin and therefore destined to become a language of culture, similarly to the other languages seen as "sacred": Greek, Latin, Slavic" [10].

Another theme in this second preface relates to *the need for a unitary language* that all Romanians should understand. Starting from the truth of the unity of nation of all inhabitants of the three Romanian provinces, metropolitan Simion Ștefan shows his interest

in doing a translation so that all Romanians "spread" at that time in politically separated "countries" could understand the sentiment of the unity of language, which proves that such sentiment was highly rooted in his conscience. Here is the text in its entirety [11]: "We are also asking you to please consider that Romanians do not speak the same language in all areas or the same dialect in the same country. For there are people for whom somebody should write and everybody understands as some speak one way, others different ways, they have clothes and pottery and many other things which bear different names. We know well that words should resemble money and money is good if accepted everywhere; the same goes for the words if understood by everybody; this is why we did everything in our power for everybody to understand and if some fail, it will not be our fault but the fault of those who spread Romanians everywhere and they mixed their words with foreign words and made them stop speaking the same language" (f. $1^{r}$).

Using the Latin saying "vorba volent sicut numi" – words fly like money, Simion Ștefan pursues to highlight the importance of printings in the shaping of a literary language of all Romanians. Therefore, he renounces the regionalisms and different local dialectal forms and imposes use of largest circulation words.

Another theme considered by the editors of the New Testament was *enrichment of Romanian literary language.* Aware of their responsibility in terms of being loyal to the original text, the translators realized that this was one duty impossible to do since they were unable to find in the Romanian language equivalences for several terms used at that time in the Bible. This is the reason why they were forced to keep these terms as they were and to render them phonetically accessible. This is the path that words such as *areopag, canon, filosof, iotă, mag* etc. entered the vocabulary of our language.

The use of several biblical and theological sources, printed and manuscripts, the choice of the best linguistic variants or the gloss of the words which had no suitable correspondence in the Romanian language as well as its style and clarity have turned "The New Testament of Bălgrad into a tremendous step forward compared to both previous translations and even the text printed 40 years later, the Bible of Bucharest" [12].

**5.2. Neologisms in "The New Testament"**

Firstly, we need to refer to some general observations concerning the concept of neologism. In etymological terms, neologism means *all and any words emerged in a given language, regardless of whether they are loans or internal creations of such language*. The term neologism (borrowed from the French terms *neologisme*) is based on two elements of Greek origin: the adjective *néos* "new" and the noun *lógos* "word". [13]

It is natural for the "the new word" to lose itself in time. Moreover, a word once neologism becomes a term of general use which, due to various reasons, may turn into an archaism (here are some words of Turkish and Greek origin *agă, pașă, diată, catagrafie, caimacam, capuchehaie* etc.)

Simion Ștefan may be considered "the first Romanian scholar who attached importance to the issues of the literary language" [14]. In his capacity of orthodox metropolitan representing Transylvania, he is the first to foresee the need for unification and standardization of the literary language. Therefore, he recommended the use of the largest circulation words.

In addition, he approached as early as his time (mid $17^{th}$ century) the issues which concern the vocabulary of our language and laid emphasis on the borrowings of neologisms meant to express some notions of which Romanians were unaware then. In "The Introduction to Readers" which opens "The New Testament of Bălgrad", Simion Ștefan informs his readers with regards to the need for loan of neologisms due to the fact that Romanian language lacked some words to match a series of special terms:

"We want you to know that we understand some words were created by some in a way and others in different ways while we used them as found in the Greek source seeing that other languages keep them as such, for example *sinagoga* and *poblican* and *gangrena* and *pietri scumpe*, which are not known as Romanian words, names of people and *leamne* and clothes and many others which are not known as Romanian words and we left them as we found in Greek as other languages did" (f. $1^{r}$)

In order to help the readers, Simion Ştefan and his collaborators used marginal glosses [15] that were extremely important in explaining everybody the neologisms and all the other unknown words. This didactical style of putting glosses together determined the exegetes of this work to declare that this is a lexicographical work of the type of explicative dictionaries or dictionaries of synonyms [16].

*The New Testament of Bălgrad which is distinguished by beautiful and neat language, even further than the Bible of 1688*, represents an important source of neologisms, both to the lettermen of those times and to the new ones today. The factors generating this phenomenon relate to the cultural context shaped by the beginnings of the influence of humanism and Renaissance in our country, on the one had, and the initiative of some cultural figures who toiled so nicely in this "laboratory of translations" so as to enlighten the people and to enhance the unity of nation and language, on the other hand.

Due to multiple sources used in translating this text – Greek, Slavonic, Latin – one may speak of a considerable growth of neologisms referring to the social and political life, spiritual life and material life. Additionally, the translators' knowledge proves that they mastered other languages as well such as Hungarian, Polish, Russian, Italian, German, many words inventoried being explained through multiple etymology.

The political life is represented by terms such as *libertin* "the one freed from slavery", *tetrarh* "governor of the fourth part of the kingdom of Israel"; justice and administration include: *areopag* "public place to debate on important issues", "council", "court", *gazofilachia* "treasury", *pretor/pretoriu* "court room", *procator* "procurator, lawyer", *publican* "customs officer", *sicar* "villain", *teatru* "gathering place", *varvar* "pagan".

Sciences are represented by philosophy (*epicureu, filosof, stoic*), history (*iezuit, istorie, papist*), medicine (*gangrenă* "gangrene"), stylistics and literary history (*vers, summa* "summary"), geography (*euroclidon* "strong sea wind blowing from the North-East"). The noun *tablă* "board" is used in education. Religious terms (*canon, ceremonie, chimval, diacon, epistolă, eretic, gheenă, mag, prezbiter, sinagogă*) and printing terms (*iotă, cirtă, tipografie*) complete the inventory specific to spiritual life.

Terms referring to material life refer to precious stones (*ametist, beril, hrisolit, iachint, safir, smarald, topaz*), names for coins (*aspru, condrat, statir*), units of measurement (*milă, stadiu*), names of plants (*mentă, rută, sicheră*), names for minerals and substances of vegetal origin (*alabastru, isop, mirodenie, nard, smirnă*), trading names (*piaţă* "purchase and sale place").

Although some words inventoried are presently used in narrow semantic ranges alone (as spoken language, archaisms or regionalisms, religious terms) as they entered the passive vocabulary of the language, most of them preserve their beauty, importance and freshness.

Therefore, we may include in the pantheon of cultural terms of Greek-Latin origin words such as *cangrenă, filozof, prezbiter, sinagogă, teatru, tipografie*; with multiple etymology (Latin or Neo-Greek, Hungarian and Polish): *epicureu, eretic, istorie, papist, testament, vers.*

**6. Conclusions:**

By writing this article we are attempting to hold a "Laudatio" to metropolitan scholar and also to all those who strove in the field of our old literary language so that we may

nowadays have an expressive language, adapted to the new, a language which should meet the needs of its speakers.

With regards to the Romanian cultural space, *The New Testament of Bălgrad* played the role of a standard text or a reference text which met with authority in the field of printings which followed.

**BIBLIOGRAPHY**


[1] ALIN BARBU. *Studies of Ecclesiastical History regarding Medieval Alba Iulia*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană Publisher, 2017. p. 14.

[2] ION GHEȚIE (coordinator). *History of Literary Romanian Language. Ancient Time (1532-1780)*, Bucharest: Publisher of Romanian Academy, 1997.

[3] GHEORGHE CHIVU, EMANUELA BUZĂ, ALEXANDRA ROMAN MORARU. *Dictionary of Latin-Roman Borrowings in Old Romanian Language (1421-1760)*. Bucharest; 1992.

[4] FLORICA DIMITRESCU. *Dynamics of the Romanian Vocabulary*, Cluj-Napoca: Clusium; Bucharest: Logos Publisher, 1995.

[5] Eugen MUNTEANU, *Romanian Biblical Lexicology*, Bucharest: Humanitas Publisher, 2008, p. 17.

[6] NICOLAE IORGA. *History of Religious Literature of Romanians before 1688*, in: *History of Romanian Literature*, Bucharest: State Publishing House, vol. I, 1954, p. 22.

[7] EUGEN MUNTEANU. *Romanian Biblical Tradition. A Short Presentation* in: "Directory of Linguistics and Literary History" (ALIL), t. LII, Bucharest, 2012, p. 13.

[8] P. P. PANAITESCU. *Contributions to the History of Romanian Culture*. Bucharest: Minerva Publisher, 1971, p. 63.

[9] MIHAI EMINESCU. *Political Works*, vol. II (1880 - 1883). Bucharest: I. Crețu Publisher, 1940, p. 295.

[10] MIRCEA PĂCURARIU. *325 years since "The New Testament of Bălgrad"*, in: "Romanian Orthodox Church", 1973, No. 11-12. p. 1208.

[11] The quotes from the "New Testament" are reproduced from the edition of Alba Iulia, published in 1988 to commemorate 340 years since printing the famous text of Bălgrad. Furthermore, we inventoried the terms used based on the standard graphic version, phonetically adapted to present Romanian language.

[12] DUMITRU A. VANCA. *Liturgical Heritage of Bălgrad. Importance of Bălgrad Printings in Setting and Adjusting Liturgical Romanian Formulas*, in: "Live Letters. Printing in the Romanian Orthodox Church – between Mission and Necessity". Sibiu: Andreiana Printing; 2016, p. 355.

[13] THEODOR HRISTEA (coordinator). *Summaries of Romanian Language*. 3rd edition. Bucharest: Albatros Publisher, 1984, p. 50.

[14] FLORICA DIMITRESCU. *Dynamics of the Romanian Vocabulary*. Cluj-Napoca: Clusium; Bucharest: Logos Publisher; 1995, p. 84.

[15] Each page of "The New Testament" has a margin used by the translators for references to other chapters or verses of both Old and New Testament to explain other foreign words (Latin, Greek, Hungarian, Slavonic), to render some less known terms more accessible by using popular synonyms and for various completions required in understanding the text.

[16] FLORICA DIMITRESCU. *Dynamics of the Romanian Vocabulary*. Cluj-Napoca: Clusium; Bucharest: Logos Publisher; 1995, p. 102.

# *TRANSLATING AND INTERPRETING D. H. LAWRENCE'S POETRY VIA FREUD'S PSYCHOANALYTICAL THEORY AND LIICEANU'S SYMBOLISM OF THE LIMIT*

**Clementina Mihăilescu, Stela Pleșa**
**Assoc. Prof., PhD, hab., „Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The paper extends upon the translation and interpretation of D. H. Lawrence's Poetry via Freud's psychoanalytical theory and Liiceanu's symbolism of the limit, with a view to configuring a path through which the biologic limit could be outrun. For highlighting how we can dissociate from the inertia of physicality and surpass our bilogic limit resorting to conscience and will, two poems by Lawrence will be translated and analysed: "We Are Transmitters" and "Fidelity."*

*Keywords: Freud, Lawrence, Liiceanu, limit, conscience and will*

Translation has been regarded as one of the most complex events produced in the history of mankind. Eversince it appeared, more than 2000 years ago, when Livius Andronicus translated the Odyssey into Latin, it has contributed more and more to the process of communication. The need for a systematic study of translation arises directly from the problems encountered during the actual translation process and it is essential for those working in the field to bring their practical experience to theoretical discussion and, on the other hand, the theoretical rules should be made use of in the translation of texts.

Along the time, translation has been perceived as a secondary activity, a "mechanical" rather than "creative" process, a low status occupation accessible to anyone who has a certain command of a foreign language. Yet, the 20th century translation studies have shown that, far from being an easy task accessible to anyone with a minimal knowledge of another language, translation is, as Bassnett puts it: "one of the most difficult tasks that a writer can take open himself" (2002: 14). The idea that translation is far more than a familiarization with two languages is emphasized by Jiry Levy when he declares that: "A translation is not a monistic composition, but an interpenetration and conglomerate of two structures. On the one hand there are the semantic content and the formal contour of the original; on the other hand the entire system of aesthetic features bound up with the language of the translation" (qtd. in Bassenett, 2002: 15)

Getting back to the definition of the term translation, different experts have come up with different definitions of translation. For instance, Susan Bassnett shows that: "Translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to insure that the surface meaning of the two will be approximately similar and the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted" (2002: 12)

This definition points out the following ideas: that the structures must be preserved as far as possible in point of style, that through translation the message must be unaltered in both languages and that, since the languages are not identical in terms of grammatical constructions, in most cases the grammatical structures as well as the lexical ones may differ in the two languages.

Many definitions of translation are based on the concept of equivalence. Such an instance is Dubois's definition: "Essentially, the translation process is theexpression in a language of what has been expressed in another by preserving semantic and stylistice quivalence" (qtd. Bassenett, 2002: 17). The same principle of equivalence lies at thefoundation of another definition provided by Hartmann and Stork: "Translation is the replacement of a representation of a text in one language by a representation of an equivalent text in the second language" (qtd. in Bassnett, 2002: 19). This equivalence occurs in different degrees ranging from full equivalence to partial one, depending on the levels (grammatical, lexical, semantic), but never reaching total equivalence. This is due to the fact that languages themselves differ from one another; every language functions according to its own codes and rules which regulate various constructions of grammatical and stylistic structures.

Another definition of translation is provided by Leon Levitsky in his "Manualul traducătorului de limba engleză." To him "translating means paraphrasing," that is conveying as faithfully as possible in the target language the ideas as well as the logical and emotional structure of the source language, so that the translation should have the same effect on the receptor as the original. Mr. Levitchi considers this a "plenary" translation through which as many meanings and nuances as possible are conveyed into the target language.

Translation therefore involves the idea of transfer, of movement from the source language to the target language, the necessity to find the closest possible equivalent as well as to preserve as much as possible the characteristics of the original text.

Another requirement to be taken into account while translating a text is that of properly decoding its deep and surface meanings. Consequently, Lawrence's poetry can be approached, on the one hand, through Freudian symbolism (which can be related to surface meaning) and, on the other, through what Liiceanu called "the symbolism of the limit" (related to deep meaning). These two perspectives bring us closer to Nida's description of the translation process as a decoding of the message in the SL and its recoding in the TL.

We have shifted from psychoanalysis to the symbolism of the limit in approaching D. H. Lawrence's poetry because of the fact that, in spite of the rich Freudian connotations of some Lawrencian patterns, Lawrence himself disagreed with Freud as concerns the unconscious.

For Lawrence all experiences are mental ones, because of the individual's striving for self consciousness. Lawrence proposes a quasi- biological model consisting of two plexuses (the solar and the cardiac one and eight dynamic centres of feeling) as opposed to the Freudian constitutive elements: the id (as the biological component), the ego (as the psychological component) and the superego (as the social component).

It was precisely this disagreement that made us contemplate Lawrence's poetry from a double perspective: to identify Freudian patterns and to attempt to expand them through the symbolism of the limit. This can happen due to the rich connotative meaning of the syntagm of the symbolism of the limit which has also become an efficient means of decoding and recoding the significance of Lawrence's poetry in our double enterprise: that of interpreting and of translating two of the most significant and less familiar poems of this British author.

So, the concept of the limit can be approached resorting to four Greek terms, closely related to one another. The first one is "peras" which means limit. The second is "pero" and signifies, either, the idea of moving between two limits (for instance from one point to another) or of surpassing the limit. The third is "poros" and it means a pathway, a passage, a bridge. Associated with it, the limit appears as an intermediate space, which acquires the configuration of a pathway in order to be outrun. The fourth term is "peiro;" as a noun it means experience, as a verb it signifies "to try," "to make an attempt." Liiceanu stipulates that the limit associated with human experience and coupled with "will" and "conscience" dissociates itself from the "inertia of psysically" and can be surpassed. Liiceanu also

distinguishes between the "assumed" limit and the "imposed" one. The distinction becomes more revealing with Liiceanu's argumentation that the assumed limit facilitates one's opening either to an "indefinite exterior world or to one's own privacy." Further grounds for confidence as regards the assumed limit are offered by the same Liiceanu when he argues that any attempt to surpass our biological limit is an experience meant to make as feel accomplished. Two poems by Lawrence will be analysed from the double perspective of Freudian symbolism and the symbolism of thelimit: "We Are Transmitters" and "Fidelity."

There are two possible Romanian variants for the title of Lawrence's poem "We Are Transmitters," namely, "Noi, cei care transmitem" or "Noi suntem purtătorii." Lawrence's main concern in this poem seems to be life instincts, which have thei rorigin in the "id":

"As we live, we are transmitters of life
and when we fail to transmit life, life fails to flow
through us."

There are two possible Romanian versions for the above quoted lines:

„Trăind dăm viaţă
şi când nu reuşim să o transmitem mai departe
viaţa ne părăseşte."

The second version is consonant with the second title proposed by us and goes as follows:

„Trăind, suntem purtătorii vieţii
şi când nu reuşim să purtăm mai departe viaţa
ea-şi opreşte cursul în noi."

In spite of the previously mentioned Freudian connotations present in the English word "transmitters" and in the two Romanian equivalents "cei care transmitem" or "purtătorii," the instinct of transmitting, of creating life sends us back to the myth of creation. Liiceanu, closely following Nietzche's work entitled "The Birth of Tragedy," starts his debate on the "symbolism of the limit" with a challenging assumption, namely that the "God of Creation" ends his work as "the artist of forms" (2005: 40).

Nietzche also claimed that the "the need of forms" is the behaviour norm of God himself. The creation of forms is also approached as a therapeutic principle deriving from a crisis, from an intense need of God (called by Nietzche the Primordial One) to put an end to his original suffering through an artistic act of creation. This action first materialized in separating darkness from light. For Nietzche, man is the most exquisite form of divine creation. Being a form that generates other forms, man appears as the "highest gratification of the primordial thirst of form, thirst which has becomeman's generic instinct" (qtd. in Liiceanu, 2005: 42, our translation)

Man's entire history is a "bildende Kunst," a never-ending artistic preoccupation with creating forms. Therefore, in "We Are Transmitters", the individuals as life transmitters can be approached as symbolically reiterating the primordial creative act.

The syntagm "it is a flow onwards," having as its Romanian equivalent "este un curs ascendent", can be interpreted as the individual being animated by a cosmos pathos of creating life forms. "Sexless people" from "Sexless people transmit nothing," translated into Romanian as "oamenii asexuaţi nu transmit nimic," represent those individuals who are incapable of becoming creative. There is also an implied irony as regards the Freudian patterns which stipulate that sex is the only source of inspiration and of renewal. As concerns the symbolism of the limit, it is this biological limit that should and can be surpassed through man's creative potential.

This idea is further illustrated when Lawrence claims that a work of art should also transmit life. Herder, quoted by Liiceanu, claims that the artist is a creative God and thus his artistic work transmits life.

The following lines:

"And if, as wework, we can transmit life into ourwork
life, still more life, rushes into us to compensate, to be read
and we ripple with life through the days."

have also been variously translated by us:

„Şi, dacă, lucrând transmitem viaţă muncii noastre
viaţa, încă mai multă viaţă se revarsă în noi
pentru a compensa, pentru a fi interpretată
şi noi fremătăm de viaţă în răstimpul ce ne e dat să-l trăim."

The second version is focused on the Romanian verbal construction "muncind" which is reiterated as a noun "munca;" the m - alliterative pattern supports the meaning as follows:

„Şi dacă muncind, putem aduce viaţă-n munca noastră
viaţa, încă mai multă viaţă, reizbucneşte-n noi
spre a compensa, spre a fi interpretată
şi noi ne unduim alăturea cu viaţa prin zile."

Both versions can be interpreted, following the same Nietzchean pattern; namely that the transmitting of life by creating forms has become man's behaviour norm, for ever rewarding him, offering him "a certitude of equilibrium" (Liiceanu, 2005: 45).

The next line "Give and it shall be given unto you," rendered into Romanian as "Dă şi ţi se va da înapoi," recalls a saying from the Bible. According to Panayotis Nellas, the central characteristic of man's life is a relative or potential unity he is called to improve through a good turning into account of his natural strengths. Such natural strengths represent man's main virtues, among which love is the "unifying" virtue, implying all the others" (1994: 82)..

But giving life isnot an easy task, as it means to assume responsibility for it:

"But giving life is not so easy
it doesn't mean handing it out to some mean fool or
letting the living dead eat you up."

The Romanian version sounds less frightening than the English one:

„Dar să dai viaţa nu e uşor
nu înseamnă s-o încredinţezi unui nesăbuit josnic sau
să permiţi unuia cu mintea şi sufletul sterp să te anihileze."

Both versions stipulate that we should attentively choose the person to give our love to, otherwise "the living dead eat you up."

"The living dead" could be a metaphor for those people who could take advantage on somebody's good will or it may stand for those people who are attracted by material values becoming totally engrossed in them, or for those people who cannot surpass their biological limit.

Further on Lawrence stresses the fact that giving life also means transforming somethingvalueless into something valuable:

"It means kindling the life quality where it was not,
Even if it's only in the whiteness of a washed pocket-handkerchief."

The Romanian version adds spiritual connotations to these two lines through the verbal nucleus "a reaprinde," followed by the direct object "suflul vieţii" in:

„A da naştere înseamnă a reaprinde suflul vieţii
a reda calitate vieţii acolo unde ea nu era,
chiar şi-n albeaţa unei batiste, de la piept, spălate."

We can also relate these two lines to the quality of love possessed by man, which enraptures and deifies the smallest and least significant details, such as the "whiteness of a washed pocket-handerchief" into something that is really important. This process is neither magic nor mechanic nor accomplished through exterior factors either. It is organic, natural

and available to any creative mind that wants to surpass the "inertia of physicality" (Liiceanu, 2005: 49) and grant spiritual significance to material issues.

The apologists for the need of forms (Plato, Nietzche, Noica. Liiceanu) stressed the role of the "will of limitation" (48) in the process of creation. It is the "will" which limits, separates light from darkness, the sacred from the profane, the eternal from the ephemeral, the spiritual from the sensual. The "will of limitation" and the "symbolism of thelimit," in Liiceanu's terminology, are consonant with Lawrence's poem "Fidelity;" there, the will of limitation" stands for that will which marks each gesture and feeling in time in order to establish the difference between the ephemeral character of sensual love and the stable almost eternal character of pure love. This distinction is clearly stated in the first stanza of the poem:

"Fidelity and love are two different things like a flower and a gem
And love, like a flower, will fade, will change into something else
Or it would not be flowery
Flowers are just a motion, a swif tmotion,
A coloured gesture
That is their loveliness. And that is love.
But a gem is different. It lasts so much longerthan we do,
So much much much longer
That it seems to last for ever."

The Romanian first variant renders the difference between "fidelity" and "love," following very closely the original:

„Fidelitatea şi dragostea sunt două lucruri diferite,
la fel de diferite ca o floare şi o nestemată.
Şi dragostea, asemenea florii se va stinge
Se va preface în altceva
Ori, n-ar mai fi floare
Florile sunt doar un gest, un gest rapid,
Un gest colorat
în asta constă farmecul lor
Şi asta este dragostea.
Dar nestemata este diferită.
Durează cu mult mai mult decât noi,
Mult, mult, mult mai mult,
Aşa încât pare că nu se va sfârşi niciodată."

The second Romanian version reveals a different association of words, through the repetitive syntagm „înclinare" instead of „gest," the former implying the "î", "i", "a", and "e" - assonances.

„Fidelitatea şi iubirea, două lucruri diferite sunt,
precum o floare şi un giuvaer
şi iubirea, asemenea florii, se va ofili, în altceva va trece,
sau nu va fi înflorit; florile, doar o înclinare sunt,
o înclinare iute, o înclinare colorată
ea e a lor farmec. Şi aceasta e iubirea.
Dar giuvaerul e deosebit.
Trăieşte cu mult mai mult decât noi
mult multmult mai mult
încât pare a dura o veşnicie."

This difference between "love" and "fidelity" recalls Freud's distinction between pure love, based on the attachment between two persons and sensual love which has in view only sexual satisfaction. The flowers are the symbol of sensual love. They are fading quickly just

as the sensual love is fading out once the sensual aim is accomplished. Sensual love is like "a motion, a swif tmotion, a coloured gesture" and has its loveliness which unfortunately disappears rapidly in comparison to the gem. The "gem" is the symbol for pure love. That is why "a gem is different it lasts so much longer than we do."

The word "gem" also sends to Jung, for whom the meaning of the precious stone appear sassociated with that of the philosophical stone, the mysterious stone of the mysterious religious existence. People record on it their moral awakening, being at the same time th esign, the trace, the witness of moral change.

When this change is incomplete due to man's dual nature and moral inconsistency, the immortality of the "gem" is threatened.

"Yet we know it is flowing away
as flowers are, and we are only slower."
„Şi totuşi ştim că giuvaerul cade sub incidenţa timpului
la fel ca florile şi noi, doar mai încet."

As every little thing belonging to this world dies, so, even the "gem" has to vanish some day:

"The wonderful slow flowing of the sapphire,
All flows, and every flow is related to every other flow.
Flowers and sapphires and us, diversely streaming."
„Minunata lina alunecare a safirului
totul curge şi fiecare şuvoi se împreună cu şuvoiu-i soţ
flori şi safire şi noi ropotind spre alte zări."

The "flowers", the "sapphires" and "us" are placed together by the poet because they all belong to the same world; even if they are different, they have the same destiny: they have to die someday.

Lawrence further refers to:

"the old days, when sapphires were breathed upon, and brought forth,
when time was much slower,
when the rocks came forth,"

rendered into Romanian as:

„timpuri îndepărtate când un suflu tainic cobora peste safir şi-l însufleţea,
când timpul se scurgea, mult mai încet,
când stâncile au apărut."

During those times "It took aeons to make a sapphire, aeons for it to pass away" which in Romanian goes as: „Eoni au trebuit spre a plăsmui un safir/ şi eoni pentru ca acesta să dispară."

The idea is that in ancient times, referred to as "old days", such precious stones like "sapphires," which are the symbol of fidelity, of pure love, were of utmost importance and were much more appreciated. Even the passing of time could not make them fade because they had been shaped during "aeons."

"Aeons" have both temporal and philosophical connotations referring either to endless periods of time or, philosophically speaking, to an ideal, Adamic world, when man unquestionably withstood temptation. That ideal world can be related to the assumed moral limit meant to make us feel accomplished.

Lawrence again draws a comparison between the sapphires, symbolizing fidelity and pure love, and flowers, symbolizing sensual attraction. While a sapphire needs aeons to pass away, a flower needs only a summer.

Sensual love, just like flowers, swiftly fades away; passion which is the basis for sensual love is like "a little torrent of life." "O flowers they fade because they are moving swiftly" rendered into Romanian as: „pălesc ele, toate florile, pentru că se mişcă cu iuţeală".

On the other hand, fidelity, which is the basis for pure love needs aeons to take shape and disappear.

Further on Lawrence argues that the man and the woman are the creators of the flower:

"And man and woman like the earth that brings
Forth flowers
in summer, and love, but underneath is rock."

The Romanian version, following closely the original, reveals that:

„Şi bărbatul şi femeia sunt asemenea pământului care
nasc flori
vara şi dragostea, dar dedesubt este stânca."

It is implied that the man and the woman create passion which does not last unless there is something solid - the rock - beneath it.

The last stanza is extremely relevant as concerns the symbolism of the limit:

"And when, throughout all the wild orgasms of love
slowly a gem forms, in the ancient, once more molten rocks
of two human hearts, two ancient rocks a man's heart and a woman's
that is the crystal of peace, the slow hard jewel of trust, the sapphire of fidelity
The gem of mutual peace emerging from the wild chaos of love."

The Romanian version goes as follows:

„Şi atunci, prin toate sălbaticele juisări ale iubirii
încet un giuvaer apare, în străvechile, odinioară - lichefiatele stânci
a două inimi omeneşti, două stânci străvechi
inima unui bărbat şi a unei femei
acesta-i cristalul păcii, giuvaerul liniştit, de neclintit al încrederii, safirul fidelităţii
giuvaerul liniştii reciproce, apărute din sălbaticul haos al iubirii."

As concerns the symbolic connotations of the crystal, the jewel and the sapphire, they have the form of a sphere and every sphere is, in Liiceanu's opinion, an "inebriation of the limit and its celebration" (51). Only associated with will and conscience, the limit can surpass "the inertia of physicality" (49), can become an assumed moral limit, which equates with fidelity and resistance to temptation. It is this moral limit tha tmakes us feel spiritually and morally accomplished.

## BIBLIOGRAPHY

Bassnett, Susan. *Translation Studies, 3rd Edition,* London: Routledge, 2002.

Lawrence, David Herbert. *Stories, Essays and Poems.* Rhys, Ernest Ed. London: Temple Press, 1939.

Liiceanu, Gabriel. *Om si simbol*. Bucureşti: Humanitas, 2005

Panayotis, Nellas. *Omul-animal îndumnezeit.* Sibiu: Editura Deisis, 1994

## *MUTATIONS OF HUMAN VALUES*

**Nicoleta Sălcudeanu**
**PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș**

*Abstract: The current trend is to identify the images and knowledge we have accumulated in the present time, although in the meantime we, as "recent" human beings, have reversed man's relationship with the world; if before man was the one who wandered through the world, now the world is the one who wanders through man. The strangest ideas and beliefs have appeared and disappeared, new ones have been discovered, science has penetrated more and more into the mysteries of existence, speed has increased, more and more aspects of the old ways of existence have been fundamentally transformed or have been abandoned, but some constants of life remained.*

*Keywords: interwar, xenophobia, modernism, anti-modernism, anti-liberalism*

The current trend is to identify the images and knowledge we have accumulated in the present time, although in the meantime we, as "recent" human beings, have reversed man's relationship with the world; if before man was the one who wandered through the world, now the world is the one who wanders through man. We must not forget that an essential existential dimension has been added to the historical paradigm: that of exile, and when meaning shifts, so does its lack. It is not only the death of God that opens the way to the obscure part of being, as happened in the nineteenth century, when the remaining human encompassed everything, as can be seen in the abysmal literature, in Munch or Freud, when man, out of necessity or perhaps out of desire, has become his own ideal. From this point, only one step was missing for the whole meaning to disappear. From that moment man saw that above the human opens a sky that is not only deserted and cold, but also endless. The value of the human being, in this newly discovered universe, needed to be redefined with the experience of an inhuman war, man has rediscovered himself as a crawler among other crawlers, a life among others in which uniqueness and exceptionalism dissolve. What did some dead count from this perspective? Of course, there were other perspectives on the same world; could it not be seen as a miracle? Of course, to the extent that ideologies intertwine.

Returning to the current perspective, it can be seen that today, even death has been taken from us, of course, symbolically and ideologically speaking, it has simply been secularized. It only exists in newspaper ads, statistics, television news or movies. There is a contemporary modesty about death: its concealment, its transubstantiation. By highlighting it as a secondary event, of course, and due to the daily repetition, it represents nothing more than continuity, ironically becoming a symbol of safety, of our specific way of anchoring. Therefore, for today's historian, already immersed in the amniotic waters of a different perception of the world and death, possessor of a radically different Weltanschauung, it is easier to facilitate his understanding of the past through a newly acquired tool (a conceptual, methodological tool, philosophical etc.). It is often a mistake to apply principles and approaches coming from current instruments: gender studies, approaches in terms of political correctness (ideological attitudes at the forefront), to the detriment of a direct, unbiased, balanced scrutiny, precisely to it does not distort or "update" past cultural and historical events and attitudes. Colored recursions, no matter in what ideological color, only anamorphose, in the end disturb the image of a past that, first of all, we are obliged to accurately return. Biased interpretations, but also overinterpretations enjoy only a meteoric career, they are subject to conceptual erosion. Perhaps, from today's perspective, it is more

difficult for us to understand interwar ideological radicalization, corrosive xenophobia, widespread anti-Semitism, omnipotence and the hideousness of death.

In the interwar period, however, death is the quintessential heroine of discontinuity, rupture, and the importance of disputes over the meaning of life - from a religious, ethnic, social, etc. perspective. - occupies a leading place in the debate of ideas, while, currently, only teenagers still meditate on the meaning of life. Only they are still concerned with the existential questions which, for this reason, in the current cultural ethos, have acquired a childish and immature coloration. A shrewd description of the idea of diminution and denomination that the two wars, on the one hand, and then the post-war world, on the other, cultivated, we find in Ernst Jünger, who writes, in a dystopian vision: "The world nihilism is essentially a world in constant decline, which necessarily and naturally coincides with the movement to zero"(Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt, Heliopolis Verlag, Tübingen, Germany, 1949)[1]. Therefore, even if we cannot judge past times according to current principles, no aseptic line can be drawn between the two. There is continuity and any historical reconstruction must take into account the flow, the unctuous growth, over time, of ideas. The seed of any evolution today, there, in time we will find it. Both modernism and anti-modernism (or anti-liberalism in other words) draw their juice from the traumas of humanity caused by the two world wars and are also the sources of our uprooting today. That is why ideological aspects must be pursued in their becoming..

In this game of perspectives, what seemed to us to be the ultimate in "elevated" culture (in current terms), of the classical, anti-liberal, Nietzsche, Jünger, Mishima or Cioran type, that is, of course, partly from cultural DNA, today it appears completely the opposite, relative, arbitrary. In Michel Serres' book, "Statues", the archaic where we are and have always been immersed is highlighted with predicative force. Also, from Michel Foucault's brilliant demonstration, from "Words and Things", emerges the overwhelming power of the influence of times and contemporary language on our beliefs and perceptions of reality and in which we see how each conceptual world in which everyone lives fully submerged, it inevitably replaces the previous one. What these visions have in common is that they establish a point of view outside of contemporaneity, either from its periphery, a kind of enclave in which a series of the most important values of the recent past continue to resist, or from the depths of history, where what we were or imagined to be is radically transformed. Our cultural tradition, since Titu Maiorescu, encourages us to think critically. But this critical thinking, from the actualizing perspective, is good only up to a point, beyond which it turns into its opposite and becomes an evil or even evil in itself, seen from an immediate perspective. Only the conceptual perspective, cleansed of contingency, offers the most indisputable point of view. Only abstract thinking on various currents of thought in various disciplines, seen in relation to other currents of thought provides an image as close as possible, without leaving the area of the abstract, the fact of thinking becomes an activity applied to secondary phenomena of the world as it appears in philosophy, literature, social sciences, politics, so that the "life that is lived" is kept aside, so that it does not become a topic of thought.

Concepts about human nature have changed and are constantly changing, as have theories about the world and nature. The strangest ideas and beliefs have appeared and disappeared, new ones have been discovered, science has penetrated more and more into the mysteries of existence, speed has increased, more and more aspects of the old ways of existence have been fundamentally transformed or have been simply abandoned, but some constants of life remained. This is essentially the case with everything. We were rooted in the

[1] Ernst Jünger, *Heliopolis. Retrospectiva unui oraş*, traducere Ingrid-Irina Macarie, Edotura Rosmarin, Bucureşti, 1998.

archaic, and it seemed that nothing essential in us had changed and will not change since the first man first saw the light of day, somewhere in Africa. How could the idea that we are modern when people were succumbing around us, attacked by disease, war, who can be modern in a world where there is terrorism, refugees, hunger? How can we consider ourselves modern when we know that everyone will soon lie down and rot somewhere in the earth? So how can we be modern? How can we be archaic? This is a question that contemporary writers like Karl Ove Knausgard ask themselves more and more frequently.

In order to be able to focus again and again on these aspects of the past, we must build an appropriate conceptual instrument, rejecting the temptation to simplify and update at all costs. Once this tool is found, our approach makes sense only and only if we increase the complexity of the image we enlarge precisely to detect the most intimate joints of the overall picture. Revisiting the past makes sense insofar as our gaze proves to be augmentative, and not reductive, simplistic, dependent on a certain ideology. And the latter mistake has been made too often lately.

How can we, therefore, be modern and archaic at the same time, we will see on concrete cases, if we think only of the magazine "Gândirea", one of the most important, if not the most important of interwar publications, started as an initiative from the heart of Transylvania. We will see on concrete cases writers like Lucian Blaga, who indirectly sabotaged the magazine's orthodoxy by opposing its archaic, pagan background of pre-Christian depths or like Liviu Rebreanu, made his debut as a Hungarian writer in Transylvania, made his debut again in Romanian by Mihail Dragomirescu and consecrated by E. Lovinescu as a modern writer. There are many aspects to be elucidated, on the way of a certain Rebreanu Oliver to the great novelist Liviu Rebreanu. A special mention is represented by the huge success of the novel *Ion*, disfigured by the intrusion and the long didactic wear and tear, reduced to the size of a peasant novel when, in fact, it was the novel that presented in the most current way the situation of the petty bourgeoisie in Transylvania, but also those of reaching a national and religious consciousness, etc. In fact, this novel gives an account of the penetration of Transylvanian literature into the great national literature. Ion was a best seller, greeted with great interest by the public beyond the mountains, perhaps more interested in the situation in Transylvania, and the sale of the book, in addition to launching Rebreanu as a national writer, also lifted him out of poverty.

## BIBLIOGRAPHY


Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Editura Univers, București, 1999.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Dumitru Drăghicescu, Înțelesul jertfei pentru patrie, București, Librăria L. Alcalay, 1916.

*Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe*, Cluj University Press, 1995.

*Identity and Destiny: Ideas and Ideology in Interwar Romania* , revista Plural, (29: 1 2007), Culture & Civilization, The Romanian Cultural Institute, București.

Jünger, Ernst, *Heliopolis. Retrospectiva unui oraș*, traducere Ingrid-Irina Macarie, Editura Rosmarin, București, 1998.

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Ornea, Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu,București, 1980.

Ungureanu, Cornel, *Mittereuropa periferiilor*, Editura Polirom, 2002

# *NATURE AND HUMAN NATURE IN A PHYSIACIAN'S NOVELS*

**Mirela Radu**
**Lecturer, PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest**

*Abstract: Paul Perrève (1930) is part of that category of physicians who saw in their profession a vocation but also a possibility to approach even more humanism in its essence. Perrève's maternal grandfather was a provincial doctor in Villefort, Lozère. Following his example, choosing medicine as a future profession would seem for the young Perrève much easier. In 1950, Perrève enrolled at the Faculty of Medicine in Lyon, which he graduated in 1958. Perrève practiced as a general practitioner in Haute-Ardèche until 1970, but he was also involved in the life of society. Thus, feeling that he had to offer more to the community, Dr. Perrève founded a theatrical troupe together with the young people of the village, set up acting troupes in Saint-Étienne Saint-Chamond and took part, as an actor, in the performances of the "The Summer Theater."*

*Keywords: archaic society, simplicity, dignity, harsh landscape, nature*

After completing his medical activity, Perrève retired to Bougy and could dedicate time to his passion for writing, painting and archeology. His literary fame was ensured by the publication of the autobiographical novel *La Burle*, published in 1981 which enjoyed a good reception from critics and readers. But painting was no stranger to him either. Thus, in 2018, the former doctor exhibited at the Château de Beaulieu 18 works in oil of imaginary inspiration.

Haute-Ardèche is a province in southeastern France. Perrève's autobiographical novel, *La Burle - Un médecin de campagne en Ardèche* (1981) is located in this area with a harsh but majestic geography and an intense tourist activity generated by the beauty of these places. These mountainous areas, with a harsh climate, are exposed to hot sun in summer and strong winds in winter. In this landscape of special splendor, Paul Perrève worked as a country doctor from 1958 to 1970. *La Burle*, which gives the novel its name, is the strong wind that forgives nothing in the cold season and whistles through the valleys, plateaus and ridges of the region. The novel is a testimony of the years spent by the doctor in the company of these mountain inhabitants who lead an austere life and an almost archaic simplicity. Although the region is not rich, Perrève loved these people who are accustomed to enduring the hardships of life who have maintained their spiritual integrity. The novel is a description of those experienced by the author as a doctor who tries to bring a ray of hope to these inhabitants tried by fate. The fact that he passed through this land and put his medical practice in the service of a community that received him with open arms arouses the sympathy. The doctor writes this novel as a confirmation of the belief in the simple but firm values of the rural man who manages to face his fate with dignity and confidence.

The medicine practiced by Perrève on these lands is a disturbing profession and the novel is a testimony of the deep respect that the author has for these hard-working villagers. At Burle, the wind that sweeps the region in winter shapes landscapes and characters. The twelve years spent by the author in this region took him on country roads, on mountain paths to the places where his medical knowledge was priced. As the years passed, Perrève became increasingly attached to these harsh lands and its inhabitants. Being a diary of a country doctor, the novel is also a chronicle of the French village broken by civilization, of the souls who, enduring their fate, manage to build. In order to have the strength to cross these lands, to love these harsh people, you need a special calling and dedication with which Perrève was endowed. It is a simple but realistic story, about simple people, poor but with a love of work,

emotional but tough, brave but who do not show their sensitivity. The author is not afraid but, on the contrary, naturally presents this poverty, isolation and seclusion of these places that often seem detached from ancient landscapes. The physical sufferings that Perrève tried to alleviate, the permanent approach of death in these forgotten lands and the suffering endured with dignity determined the author that the first writing he published to be a homage to these lands and to these tough people. By sacrificing aesthetics, the author realistically brought this unknown world to the reader's eyes.

In 1985, the author moved forward with the medical life transposed in written page with *La genêt scorpion* (1985). The title of this novel refers, this time, to the botany, to the species of a bush used since ancient times to produce a yellow dye but also for medical purposes that has a pear-like appearance but whose flowers brighten the spring landscape. The central character of the story is a country doctor who lives the drama of failure. Entering the medical profession for purely pecuniary purposes, he realizes that the years pass in this small position, that what he thought he was destined for when he chose medicine proved to be an illusion. Repulsion towards one's profession, aversion to man and suffering, unfulfilled hopes lead to increased frustration. His anger grows, it is a feeling that darkens his being and gradually takes possession of him, insinuatingly.

But the title also refers to the scorpion invertebrate with which it shares aggression. In fact, this latent violence is the hero's immune response to the hostile environment. At the moment when the gap between the dreams of youth and the disappointment of the adult increases, the hero has no other way to defend himself than by becoming acid. The very land where he practices his profession is one of contrasts: Basse-Ardèche. Harsh lands, as in the first novel in which tradition and the new collide and people oscillate between tradition and innovation. The same harsh nature, with rocky landscapes, strong winds and a rough life that puts the human conscience to the test. The story is disturbing because it is a tribute to human power, to the disillusioned soul, tortured by loneliness, whose only reason to survive is the will. The author has the rare ability to make some simple life stories become, under his pen, real dramas. Even if it is not specified and visible, the second actor of the story, as in the first novel, is nature. Its huge, crushing force, the sublime landscapes and the harshness of the descriptions make us feel this silent presence almost physically. Paul Perrève is a perfect psychologist. He knows human nature, and his analytical skills have been constrained in the years spent among the mountain villagers. The author has the mastery of analyzing the human soul as well as the art of describing nature.

Although the new novel, *La dame à la capuche* (1984), no longer has the same thrill that the emotions of the first two narratives aroused in us, Perrève manages to transpose us into a long-gone era. The narrative is built on archaeological discoveries, objects from the Upper Paleolithic found during excavations. The most important object, which gives the novel its title, is a figurine, more precisely a woman's head discovered in Landes. Carved in mammoth ivory 25,000 years ago, the object is the representation of a beautiful woman, The author weaves around this figurine a whole existence with an overflowing imagination. For centuries we have witnessed a dialogue between the ancient object that tells its story and the author eager to lay it on paper as a testimony in time. For Perrève, the object comes to life and acquires a name: Ania. This beautiful prehistory is torn by her love for Lori and her hatred of the Ork. The novel is a praise and a rewriting of prehistoric history in which we discover that human values are the same: love, hate, struggle for the defense of identity.

The violence and bitterness of these bygone days are just a background on which the same stories are woven as at present. *La dame à la capuche* is the story of our ancestors, a story that evokes our tenderness and deep understanding of our beginnings. It is the understanding that, despite the thousands of years that have passed, human nature is essentially the same, it is a history hitherto unwritten but only suspected by archaeologists of

who we were and what we are today. Malik, the chief of the tribe, is the one who desperately tries to ensure the survival of his people, Ania is the eternal feminine who lives her love with passion and dedication.

This statuette and the archeological objects discovered in Brassempouy and Lespugue at the end of the 19th century relive their lives and narrate their experiences through Perrève's writting. Like a fine seismograph, the author records and rebuilds this long-gone world with a strange mastery. The story of the people of the Gravetian Paleolithic is one transcribed in a modern style but it is one of survival, death, love and enmity as in the modern age.

Returning to the statuette that generated Perrève's narrative, such a sculpture is not unique. Numerous have been discovered throughout Europe (Austria, Moravia, Germany, Italy, southern Russia and Ukraine) and attest to the existence of a population with special cultural values. Able to survive in harsh conditions, the ancestors of modern man also had the art of craftsmanship, producing art objects of various materials: sandstone, limestone, amber calcite; sometimes loess clay mixed with ash and bone powder, then hardened at high temperatures, and even mammoth bones which by careful sanding had a special finish. The female figures sculptured date or 26 thousand years ago are almost caricatured: with large and sagging breasts, with opulent hips and massive belly but archaeologists consider that they were a representation of the fertility cult because in those cultures the woman represented the one who gave life.

As a cult of Life itself, these female figurines were essential in this ancient culture and demonstrate the cohesive character of this culture almost ignored until a hundred years ago and which we were learning to appreciate at its true value. Primitive man was adapted to living in real conditions: mammoth hunting and fishing were the occupations that ensured his livelihood, but this flourishing civilization would disappear as a result of climate change and he had no chance to leave us spiritual testimonies. The people of the Paleolithic had learned to adapt, in union with nature, with respect for the mother earth to which they had an extraordinary veneration. But their true spiritual and emotional values remain an enigma to us today. And through his novel, Perrève tries to lift a corner of this wave that covers the distant past of those we have been. In the eyes of this sculpted figurine seems to be the painful question, beyond the millennia, about mankind's future. The fact that these ancestors related to superior forces, that they organized their life according to a calendar imposed by nature, that they had a tribal organization, that they turned their eyes full of hope to gods to protect them, that they buried their dead and worshiped their origins give us a better understanding that they had a higher consciousness and are our first version.

The preface of the novel is signed by the famous historian Jean Combier (1926-2020). The historian invites readers to join the novelist in this almost archaeological adventure, but which is a very realistic description of the worlds that existed before us. The truthfulness, the harsh realism and at the same time the tenderness of this cleverly created story make the pages of the novel more than a fiction, but a fresco of what was before our time: "Avec Paul Perrève, qui a sans doute tiré de sa pratique personnelle des fouilles et des préhistoriens une sensibilité particulière aux réalités du passé paléolithique, je vous convie maintenant, chers lecteurs, à emprunter à votre tour les pistes qu'avaient suivies en leur temps les membres du petit clan gravettien condamné à disparaître. La puissance et parfois la violence des mots et de nos images intérieures, auprès desquelles celles du meilleur des films ne sont rien, vous permettront d'y retrouver, bien vivante, l'immortelle dame à la capuche."[1] Without the work of archaeologists and Perrève's literary skill, this world would have been condemned to oblivion and would have sinned because it is part of us today.

[1] Paul Perrève, *La dame à la capuche*, Preface Jean Combie, Esperluette, 1993, p. 8

The descriptions of nature are admirable, the author has a special facility to portray a harsh nature, with rocks swept by winds and piles of mud. From the very beginning, the entrance is grand and the reader unfolds under his eyes, almost cinematically, both the harshness of the land and the stubborn nature of these fighters: "Aveuglé par les tourbillons de neige et les gouttes de sueur qui lui brûlaient les yeux, le soufflé à fleur des lèvres, les jambes douloureuses, Malik le Solitaire grimpait, grimpait inlassablement. Par instants, la tempête perdait de sa vigueur et lui montrait, à travers une déchirure de brume, loin au-dessous de lui, la plaine qui se fondait avec le ciel. A l'opposé, il découvrait l'immense barrière rocheuse qui semblait, à mesure qu'il progressait, devenir plus haute et plus menaçante. Et c'est contre cette falaise qu'il devait aller."[2]

The author devotes much energy to descriptions of nature for the doctor Perrève himself nature played an important role. During the years spent in isolated localities, the doctor discovered that man can emerge defeated from the confrontation with the forces of nature. Survival consists in the extent to which he understands this huge force, obeys it, rectifies it and worships it. It is not accidental to place most of his fictions in extreme geographical conditions because the author knew from his own experience that man can exist as long as he enters into symbiosis with his environment. His pen almost draws on paper an apocalyptic world in which the wind howls, the mud accumulates and every step can be a fall into the abyss. The mountain as well as the sea or the desert are those stretches of land that can destroy man in an instant. We feel from the doctor's ranks the deep reverence he had for the whole untamed physical world. We believe that the ancient man had the same emotions and the same veneration for this piece of the universe that helped him in survival but also could kill: "Le vent rebondissait contre la muraille avec une telle violence que l'homme, à tout instant, vacillait et luttait pour ne pas être précipité dans quelque abîse."[3]

A decade after his literary debut, Perrève returns with another novel, *Galoches rouges* (1992). This time, it's pure fiction. The action takes place during the war, in 1943, when a little boy, Pierre, arrives with his mother to take refuge from the war that threatens the French towns in a small village. Here he manages to befriend Julien. Although the two children were raised in environments with many differences, the two manage to build a deep friendship in which they live together their joys, worries and loves. The red galoshes to which the title refers are the shoes of the two. Different but living in common with the same emotions this is the essence of the narrative and, by extrapolation, we could say of the whole humanity. No matter how special we are in appearance, appearance or origin, what binds us are the feelings that are the same. Emotion, internal conflicts, existential questions are our common ground; which binds us and makes us human. Although seemingly a description of childhood, the novel is a deep psychological one. Those years of our formation as adults are decisive but they are the period in which the human being is pure and does not let the gaps stand in his way. As we age, under the pressure of society but also our own pride, our character changes, our priorities change and we forget what is essential: that we are all the same, despite all the things that seem to separate us.

*Le Maître des Étoiles* (1996) is a return to the lands of Haut Vivarais, with a special harshness that we know from previous novels. The main character this time is a ten-year-old child, Loius, who seems to be trapped in a timeless space even though his entire community exists in modernity. If in the previous novels those who kept the tradition and were reluctant to the new were the older generations, in the current novel the keeper of the archaic forms is a child. The young shepherd carries his flock of goats on pastures just like his predecessors. In the heart of the wilderness he discovers a hut in which a hermit lived. His friends: Etienne,

[2] Idem, p. 9
[3] Idem, p. 10

the doctor's son, and Luc, the sergeant's son, end up in a close relationship with the stranger who teaches them astrology and many things about the sky above us. The adventures of the shephard are the adventures of innocence that is enchanted by the world of stars because the eyes of those who want to know are turned upwards. True freedom is for this young man the time spent in nature: "Mener paître son troupeau sur les pentes dominant la ferme n'est pour le jeune garçon nullement une corvée, tout au contraire un intense moment de liberté, un moment où son imagination peut, à l'exemple de ses biques, gambader sans contrainte."[4] This journey of the young man with the goats is an attempt to escape from everyday life.

Paul Perrève has the grace to excite his readers with simple but heartfelt stories. The same thing happened with *La pierre levée* (2000). The narrative is set in a distant past, four thousand years ago. The "Vieux-Chêne" clan who lived on these ancient lands were engaged in agriculture, animal breeding and handicrafts. But art is not bypassed either, for, in spite of the few honors and exclusive tools of the stone, the inhabitants make their own ornaments. However, residents of other more remote settlements already had access to metalworking and made weapons. The peaceful life of the clan, which lives its life peacefully, respecting nature and its ancestors, is devastated by the appearance of invaders. The solemn landscape urges the inhabitants to respect it; this mixture of forest, waterfalls and caves reflected the simple but harsh character of the inhabitants. The two characters: man and nature are in perfect communion. But this harmony is shattered when more advanced tribes invade the area. The stone that guards the settlement is the silent witness of the conflict between the values of the old world, perhaps simpler but more natural and the new, the conquerors, who have a more advanced technology but who are in contradiction with sincere values.

The message, as we perceive it in most novels of the physician, is an emotional one: nature and normal moral values are the key to saving souls; civilization or what we believe to be it kills the naturalness of the human soul, perverts it, and brings nothing but disaster. Nature, when respected, can give man everything. Man's communion with the external nature and with the self is the only way to preserve our dignity and soul. When the balance is broken, disaster strikes. And in Paul Perrève's fiction all these problems appear to us even more pressing because we make the analogy with the modern world. We realize that the author's message is a warning: for thousands of years man has missed this lesson believing that evolution consists in material goods or possessions. The truth is quite different, and until we understand this simple lesson that ancestral values teach us, happiness cannot be achieved. This is the legacy to which his next novel refers.

*L'Afrique en heritage* (2003) is a major change in the themes that Perrève had approached until then. The narrative is a tribute to the African continent, the cradle of a lifetime that gradually reveals its discreet beauty. The "old man" forces his son François and his son-in-law to go to the savannah. Accustomed to the western well-being of the city of Lyon, the change is radical for the two. But the adventures that the characters go through, the majestic landscapes, the gentleness of the inhabitants who lead a simple life offer them much more than a quiet life would have done. Pushed further and further to discover a country and the peoples that animate it, our troublesome travelers will gradually know the true face of the one they call the "Old Man".

The novel is a plea for simple life, the simple joy of existing, the appreciation of simple and perennial values. Only true love and friendship make this existence a worthwhile experience. Beyond material values, the essence of this fragment of existence that we call life, is gratitude for the people around us, for the nature that shares its riches with us and it is man's duty to live according to an ancient order. Even if the author places his action in the wilderness of Africa, which is a fundamental change from the harsh mountain landscape he

[4] Paul Perrève, *Le Maître des Étoiles*, Esperluette, Libris Éditions, 1997, pp. 9- 10

was accustomed to, the narrative background is the same: an almost lyrical plea for a return to nature, basic values and what matters to true for us. Perrève advocates a return to the primordial even if it means archaic values, in the heart of nature, far from the so-called developed society that kills individuality. Even if apparently life can be tougher in these extreme conditions, in the long run, it is a boon because the soul comes out of this trial enriched and cleaner. Man can survive, therefore, only if he obeys the rules that nature imposes. Victory occurs only when we respect this data of the universe or live in communion with it. Which, in light of today's climate change, is thought-provoking. The author was almost prophetic.

*Le roman d'un tailleur de pierres, Théophile Thévenet. Sa vie. Son oeuvre* (2003) is dedicated to the work of the French sculptor Thévenet (1903-1989) and is a tribute to this engraver, sculptor in stone and marble.

We are also greeted by a rural landscape in the village of Chaudriac in the Ardèche de Jos, where the action of the novel *Il pleut bergère* (2006) is set. This corner of heaven, with lush forests and cliffs is upset when an intruder appears from the civilized world. The title is inspired by the song composed by Louis-Victor Simon *Il pleut, il pleut, bergère*. The wind and the rain represent the change during the French Revolution, just as in the doctor's novel everything changed with the arrival of the young man in the village.

The novels of physician Paul Perrève are a tribute to the wild. Without the experience of the country doctor these descriptions of nature would not have been possible. The author also owes his knowledge of human nature and finding out the essence of life to the medical profession: the return to archaic values, the determination to survive in hostile conditions and the joy of a simple life.

**BIBLIOGRAPHY**

Paul Perrève, *La Burle - Un médecin de campagne en Ardèche*, Le Livre de Poche, 1987

Paul Perrève, *Galoches rouges*, Esperluette, Parution, 1992

Paul Perrève, *La dame à la capuche*, Preface Jean Combie, Esperluette, 1993

Paul Perrève, *Le Maître des Étoiles*, Esperluette, Libris Éditions, 1997

Paul Perrève, *La pierre levée*, De Borée, 2000

# *NON-PLACES AND IMPERSONAL SPACES IN MIRCEA NEDELCIU'S FICTION*

**Ramona Hărșan**
**Lecturer, PhD, "Henri Coandă" Air Force Academy, Brașov**

*Abstract: The article provides an extensive overview of non-places and impersonal spaces in Mircea Nedelciu's fiction. Both short stories and novels are considered together, and the approach is two-dimensional, in the sense that a basic quantitative analysis is doubled by an evaluation by category and semantic function of a wide range of fictional non-places and impersonal or de-personalized spaces, from a variety of transitory places, to workplaces and temporary dwellings. The ultimate purpose is that of providing a comprehensive perspective on the configuration and roles of non-anthropologized or dis-anthropologized narrative settings and their anti-totalitarian political display.*

*Keywords: narrative space, non-places, Romanian communism, narrativity, defamiliarization (ostranenie)*

Basically, if we were to consider its bearing on the fictional construction of meaning, the representation of space in a narrative can be either neutral – that is, it can play a negligible role – or then again, it can be significant. According to contemporary narratology, this latter feature of a storyworld – its significance – can be defined through a variety of functions, from *narrativity* (the ability of the place to suggest, support or evoke stories), to an intense symbolic concentration of the story's very essence – a focalization that occurs in the so-called "stories about landscape" (Ryan, Foote, Azaryahu 264). In this latter sense, literary space can be the focus of attention; it can constitute the subject of the entire fable.

Now, on this scale of narrative significance, the thorough or elaborate symbolic exploration and mapping of social or anthropological space, of human or man-made geographies and spatial networks must rank high, since the very presence of such a creative effort leads us to believe that it cannot possibly be devoid of purpose. Let us consider in this sense the classical example of space with Balzac's *Human Comedy*: the complex, lifelike network of places and people doubles, backs the stories' underlying message, suggests or even reveals it, essentially contributing to the creation of both cultural (social) and psychological structures of meaning. Literally, as the anthropologized detail describes/defines the individuals and the society they live in at the same time, the landscape is a clear indication of the underlying "world-model", i.e. cultural/ideological perspective of the real world (Dobrescu 2006, 7-64) the writer means to generate. From here, the reader can further detect what this model of the world is meant to emphasize about what Nicolae Manolescu would call the stories' "hinterland" – the world "outside" the book, the storyworld's universe of reference (Manolescu 34-35).

By extension, what I mean is that any similar synergetic fictional mapping of human and anthropologized geographies, meant to construct a narrative network, commonly stands for a tendency to articulate prominent, highly symbolic "literary geographies" (Ryan, Foote, Azaryahu 19). In other words, even if the fable (or the intricate, multi-levelled or multi-story ensemble of fables) may not necessarily construct a "story about landscape" – in the sense that ultimately, it may still function as an aesthetic mechanism, as a second degree representation, pointing to the real world outside the cave and the meaning to be conveyed in relation to it – the paramount importance of such structures of fictional space resides in their function of main objective correlatives (Eliot 7) or signifiers (Saussure 65-66) in the story. Let us note then, for now, that in this sense, they may very well equal (or even best) in

narrative significance a protagonist's profile, for instance, and usually form a synergetic continuum with them (as is the case with Balzac).

It seems quite obvious by now that in literature (and especially in realistic prose) anthropologic space tends to be a likelier symbolic signifier (Saussure 65-66) than non-space (Augé 75-115). Since anthropologically marked landscape is human-shaped, it is also inherently related to human history and individual stories (as with Balzac). However, this logical deduction must not be necessarily treated as an absolute rule. On the contrary, there are peculiar fictional universes where non-anthropologized space is articulated – or "charged", in Ezra Pound's expression (Pound 23) with more intense significance than anthropologic space itself – and purposefully so. In reality as well as in "stories", a train or a road, a hotel or an airport, a map, even, can very well direct one's imagination towards possible or past adventures or events, or can bear (typically inversed) meaning in relation to the anthropologized sites it connects or leads away from. An easily relatable example of this sort may be Michel Houellebecq's 2010 novel *The Map and the Territory*, where non-places (such as on-the-road locations, sanatoriums, open-air museums), mostly treated as simulacra (Baudrillard *passim*), are as important to the story as its protagonist. Again in synergy with Jed's attitudes and actions, narrative space "works up" an aesthetic image (or correlative) of the "dead ends" of contemporary western culture, and articulates a rather pessimistically conservative perspective on present-day European culture.

*

Romanian eighties' fiction writer Mircea Nedelciu[1] configures a *narrative space* (Buchholz & Jahn 2005) which is, in a sense, Balzac-like, as the protagonists in his short stories and novels populate a shared universe – a fictional, (mostly) realistic socialist Romania – in which their life stories sometimes intersect. This is a phenomenon Félix Davin termed "*le retour du personage*" (Andréoli 854). Just like with Balzac, in Nedelciu's stories the landscape has much to show about the characters themselves, as well as about the *hinterland* beyond; moreover, space has the power to alter, to transfigure human beings, to act upon them in mysterious ways.

However, unlike Balzac, and a little bit more perhaps like Houellebecq in *The Map and the Territory* (2010), Nedelciu prefers heterotopic sites and anthropological non-places as his "significant geographies" (Miloi *passim*) of choice. In the same line, he also prefers marginal, alienated youngsters and road-trippers as protagonists to more typical, or perhaps more widespread human profiles, to the ultimate purpose of mapping alternative/contrarian moral identities under Romanian totalitarianism. The real focus is thus on any possible non-compliant, non-conformist moral constructions and existential choices – a focalization accomplished via a peculiar choice of protagonists, as well as of specific settings.

This peculiar interest in the atypical and the marginal (be it people or places) is otherwise perfectly coherent with the purpose of writing, for the author of *The Controlled Echo Effect* is less intent on (passively) depicting or portraying reality in its major features, than he is preoccupied by (actively) exploring alternative geographies, alternative (moral)

[1] Mircea Nedelciu (1950-1999) is a contemporary canonical writer of the so-called "eighties generation", a group of experimental poets and novelists practicing subtle, anti-establishment literary discourses focused on every-day realities during the "Ceaușescu era". He has written four tomes of short stories: *Aventuri într-o curte interioară* [Adventures in an Inner Courtyard] (1979); *Efectul de ecou controlat* [The Controlled Echo Effect] (1981); *Amendament la instinctual proprietății* [The Property Instinct Amended] (1983); *Și ieri va fi o zi* [And Yesterday Will Be Another Day] (1989), four novels: *Zmeura de câmpie* [Plain Strawberries] (1984), *Tratament fabulatoriu* [Confabulatory Treatment] (1986), *Femeia în roșu* [The Woman in Red] (with Adriana Babeți and Mircea Mihăieș, 1990) and *Zodia scafandrului* [Under the Diver's Sign] (posthumous, unfinished, 2000), a postmodern transposition of Ion Creangă's pornographic short story *Povestea poveștilor [The Story of Stories]* (1999) and a few theoretic articles. Most of his works were written and published during the 1980s. All English title and citation translations referring to Nedelciu's work are my translations throughout the article.

identities, and proposing counter-typologies rather than simply classifying those which seek to unproblematically agree (i.e., compromise) with the "ideal" models provided by the totalitarian cultural centre. In fact, the construction of the overbearing presence of alternative spaces (rural landscapes, heterotopias and non-places, mainly) seem to be one of the three major fictional mechanisms deployed to the realization of the said end, together with character construction and meta-textualization. In the writer's own words, they were meant to serve what he called the "anthropogenic" function of prose (Nedelciu 1988, 3), by means of emancipating the reader's civic awareness – in his own words, by increasing the reader's "resistance to manipulation" (Nedelciu 1988, 3; 2006, 306).

Thus, one could argue that his protagonists' "topophilia", i.e. their attachment to (perpetual) travel, translates, in fact, inversely, the writer's "topophrenia" – to use Robert T. Tally Jr.'s concepts in *Tropophrenia: Place, Narrative and the Spatial Imagination* – that is, their creator's lack of attachment to place (in this case, to the prison-like national space). In other words, his heroes continuous movement is to be understood as an attempt at a(n impossible) flight away from the system's established cultural domination, an attempt to flee the communist panopticon.

To illustrate this idea, in what follows I have chosen to approach Nedelciu's favourite non-places and impersonal spaces quantitatively and by category. Such an attempt has never been made before, and as a premise, I consider that the overbearing presence of such significant narrative spaces is not accidental. Of course, the quantitative assessment of the presence of such settings is perhaps not exhaustive and more of an overview than a proper statistics, but my purpose here is to hint at their (sometimes) decisive, (other times) notable semantic contribution in the production of major meaning, and to indicate the (many) way(s) in which they factually accomplish this in the text. Out of (textual) space concerns, I will ignore here both the construction of rural landscape (treated with Nedelciu as a spatial margin) and will only briefly refer to the extremely significant reoccurring heterotopic fictional sites, because I have already analysed them extensively in several other scientific contributions (see Hărșan 2011 (1), 2011 (2), 2015 (1), 2019).

Henceforth, what I am basically set to argue is that the Romanian author's fictional use of non-places demonstrates an extraordinary intuition of their possible "political language (…) hinged on the theme of individual freedoms" signalled by Augé (38). Understanding non-places as an escape from the "totalitarian constraints of place"– namely relational, historical and identity constraints (Augé, 116) and from territory (as opposed to space), with Nedelciu, as well as with Augé, non-places may very well be categorized as "something resembling freedom" (Augé 116), and more precisely, as an illusion or simulacrum of personal freedom.

*

As far as categories of non-places are concerned, I have grouped them in three macro-"classes", namely: movement-related non-places; workplaces, which are not proper non-places, but what I will call here "impersonal spaces"; and longer-term temporary dwellings, respectively. Under these, there are various categories of significant representations which reoccur in a good number of stories, and I will start by briefly inventorying them in order to provide a glimpse of the extent of their presence, as well as an overview of their narrative distribution.

Without having conducted a thorough statistical investigation on the occurrence of non-places in Nedelciu's stories and novels, I have still been able to identify a consistent number of narratives in which non-anthropologized or impersonal topoi play a decisive role.

To this purpose, I have grouped typical non-places by categories and looked them up in all short fiction tomes and novels, with the sole exception of *The Woman in Red*[2].

Thus, under the first "macro-class" of non-places – that of **transitory places** – I have included three main categories of reoccurring non-places: **1) roads**, including a variety of mountain or field trails, roads, streets, railroads and pathways; **2) means of transportation** – these are literally Augé's "mobile cabins" (Augé 79), such as train or tramway cars, automobile or airplane cabins, city and commuter buses; and finally, **3) places on-the-road**, such as train stations, airports, cityscape or rural-scape bus stops, pubs and restaurants, parks.

Under **workplaces**, I have listed such impersonal spaces as offices, research facilities, construction sites, factories, meteorological stations, university lecture rooms and corridors, as well as railroad stations and tourist facilities in which main characters work. Under the third macro-class, of **temporary dwellings**, I have counted **1) tourist facilities** (e.g. mountain cabins and hotels), **2) education-related housing facilities** (student accommodations, boarding schools), and **3) "heterotopias of crisis" and "deviation"** (Foucault, 5), such as hospitals and prisons.

In the end, I came up with an impressive list of significant incidences. 12 out of 13 short stories in *Adventures in an Inner Courtyard* (1979) are mostly set on-the-road: the sole exception is *A spokesman*, whose décors are basically static and rural. A less typical on-the-move setting is the one in *The History of Bakery no. 4*, where the main character, corporal G.P., nicknamed "Bobocică" (an invented diminutive nickname constructed on the Romanian word for "flower bud" ["boboc"]), moves along with the frontline during the Second World War. Also, it is worth mentioning that of the three major classes I have established, the tome is dominated by transitory places – roads, on-the-road places and means of transportation – (occupying a central position in *Adventures in an Interior Courtyard; The 8006 Express from Obor to Dîlga*; *A Crossing; Marie-France in Liberty Square; Noises, Places, Interferences; A Journey Towards Negation*, and are present in *The Brick Rooster* under the form of two different notable "spatial frames" (Ryan, Foote, Azaryahu 44[3]), followed by workplaces (*Simple Progress, A Crossing, Freefall in a Poppy Field, The Brick Rooster*), temporary dwellings, mainly represented by student accommodations (*Adventures in an Interior Courtyard, Excursion to the Field*) and hotels (*A Journey…, A Crossing*). Stories of imprisonment are also present: one is briefly mentioned in *A Journey…*, but without the place being literally "present" in the story, which stops at Mr. Lucică's arrest; the other, on the other hand, is set in a prison cell, where a young man actually serves a sentence and is suddenly set free by presidential decree[4], along a number of other inmates (*The Courtyard of Air*).

Again, the settings of all 13 stories in the volume *The Controlled Echo Effect* (1981) rely heavily on such spaces: some are draped around trains (*The Ballad of the Young Wolf, ION, the horse trader's son; Pocketfuls of Fists, Pocketfuls of Candies*), mountain cabins (*NORA, or the Ballad of the Bîlea Lake Fairy*), roads or pahways (*A Race of Taxi-Sauvage, A*

[2] I have decided not to include the novel, because of its experimental, collective writing technique, due to which the extent of Nedelciu's contribution to the narrative might be disputable. I have also left out the pornographic short story *Povestea poveștilor [The Story of Stories]* (1999), and the other three, posthumously published texts the author never included in his tomes, namely *The Immense and Bizzare Bird of Our Dreams* [Uriașa și ciudata pasăre a viselor noastre], *The Shortest Story* [Proza cea mai scurtă] and *Alienum est*, because since this quantitative approach is not by far exhaustive, I considered it to be more appropriate to reduce the list to the non-controvertible texts published by the author himself as novels or short story volumes. However, it is perhaps useful to mention that non-places are as present in the narratives not included in the analysis as they are in the texts subjected to quantification.

[3] The immediate surroundings of the characters.

[4] Probably a reference to the massive amnesties of 1963 and 1964, when Ceaușescu marked his emergence to power by freeing common law and political detainees imprisoned during the Gheorghiu-Dej regime.

*Strike for Zeal*), hotels (*Foreman Ilie Razachie Participates*), offices (*The Controlled Echo Effect*) or outdoor fairs (*The Fair of Small Animals, Domestic Fish, and Mockingbirds)*. In other cases, events are "moved" from one non-place to the next, as in *Christian the Salesman (Live transmission), JENNY or the ballad of the all-too-beautiful quill-pushing clerk, Messages (Live transmission)*; or, then again, significant events on one of multiple narrative levels include spatial frames in one of the categories mentioned above (*Mrs. Eva Zaițevici's Confessions to her lodger Constantin, Claustrophobia*).

In Nedelciu's fourth short story tome, *The Property instinct Amended* (1983), the number of occurrences slightly drops: there are 7 out of a total of 11 texts in which non-anthropologic spaces predominate (*The Eluded Story, Typographers and Topographers, A Moreno-Style Challenge, A Day Like a Short Story, The Property Instinct Amended, The Chemical Voyage*, and *The Plot of Black Money (the Novel)*. However, in *On the Spot*, the unidentified protagonist's State-assigned accommodation is nothing more than a de-anthropologized bourgeois home, a room in a derelict building where he is supposed to live temporarily – so again, this location is nearly a temporary dwelling, similar in many ways to a boarding school facility. In the same line, let us also note that *The Decalogue* is not a narrative at all, but a meta-text, with no spatial setting whatsoever. In any case, it is clear that in this tome, urban domestic main storyspaces are more present than in others: the events in *A Moreno-Style Challenge* and *The Horse with Incorporated Harness Flies Directly Towards its Pre-Established Target* are located partially or completely in typical home environments, while rural homescape is present in *A Search in the Snow.* On the other hand, a (both) meta-textual and theoretical preoccupation with space also becomes explicit in *Typographers and Topographers*, which is going to manifest itself as a serious preoccupation for heterotopic, "spectral" geographies ("spectral" in the sense assigned to the term by Jacques Derrida in *Spectres of Marx*, 7-9) in later novels (namely, in *Confabulatory Treatment* and *Under the Diver's Sign*): the idea that the inexactitudes of the map, as well as the "sinuosity" of marginal spaces are able to escape centralized control is literally expressed here as such, before fictionally evolving into the complex phalanstery in Valea Plânșii ("The Valley of the Wheeping") or the mansion in *Under the Diver's Sign*[5].

In Nedelciu's last tome of short fiction, *And Yesterday Will Be Another Day* (1989), the proportion of de-anthropologized sites is re-established at 11 to 13 narratives featuring non-spaces as locations imbued in narrativity. Again, in the case of the two stories in which such places are less present, or not at all – namely, *A Sheep's Lament* (where a rural tavern is however one of the narrative settings) and *Soon After, Fall Came* – the nature of the texts actually imposes a lack of preoccupation with spatial concerns. While the first is a rhymed prose, ironically challenging the national mythopoem *Miorița*, the second is a two-paragraph, nearly poetic text about the change of seasons and the purposeless passing of time in rural areas, meant both as an ending to the first part of the tome (entitled *Voyages Around Childhood Villages*) and a smooth transition towards the second (*And Yesterday Will Be Another Day*). Besides the usual non-places around which Nedelciu's short stories are wrapped, a few special non-places appear in some of these stories that are worth mentioning. Firstly, a new category of non-anthropological, travel-related locations emerges: the category of futuristic, Science-Fiction travel machines. In the story that gives the section and the entire tome its title, a time machine (which is, in fact, never shown) seems to project the protagonist into his own future, at a distance of about eight or nine years. In *The First Exile by Chronoscope*, again, a scientist is sent 30 years into the future by means of a "futurochronoscope", as a punishment for expressing (and reiterating) a black-listed scientific

[5] A more detailed analysis of the idea of space presented in *Typographers and Topographers* is to be found in *Specters and Counter-Sites: Of Alternative Rural Geographies in Mircea Nedelciu's Fiction* (Hărșan 2019).

opinion. The diver and the undersea world as a symbol for a suffocating, pressuring environment, later enriched in the novel *Under the Diver's Sign*, is first mentioned in the same story. In addition, the factories in *The Fabula Rasa Circumstance* are described in the same seemingly fantastic/futuristic/science-fiction vein with political connotations.

Secondly, another micro-category of transitory places which would re-emerge in *Under the Diver's Sign* is explored in the first part of the tome, in *Identity Issues (Variations in Search of a Theme)* and *Towards Zero Hour*: both the phone booth and the elevator cabins (one of them plunged in obscurity, and descending, the other, stationary, but possessing unwanted reflective capacities under the form of a wall mirror) suggest the idea of death as the ultimate de-anthropologizing phenomenon, a stronger, darker fear-generating force than politics. Not coincidentally, it is in 1988 that the writer starts feeling the first effects of the illness that is going to claim his life in 1999. In any case, the two locations are completely devoid of human markings and come to generate "Fear" (often spelled with a capital "F"). As one of the writer's major obsessive themes, outspoken or not, but present throughout his entire writing career (from *A Journey Towards Negation* to *Under the Diver's Sign*), "Fear" is generally described (when at all) as an effect of history and politics, and usually as a monstrous, abstract entity of sorts (e.g. the faceless monster in *8006…* or an impersonal, non-humanoid being in later narratives). But in *And Yesterday Will Be Another Day* (1989) and in Nedelciu's last, unfinished novel *Under the Diver's Sign* (first published posthumously in 2000), "Fear" is provided a second, even more terrible dimension, which does not nullify its initial, political nature, but adds up to it in a rather uncharacteristically pessimistic, but emotionally striking buildup. And along with the rather disturbing image of the old woman in the phone booth in *Towards Zero Hour*, one of the most powerful images (or correlatives/signifiers) of the fear of death is the following sequence, formerly "practiced" in *Identity Issues*, reprised in *Towards Zero Hour* (under a slightly different form) and finally reconstructed at its strongest as an opening line in the beginning of *Under the Diver's Sign*, as dramatically arresting as it is minimalistic in form:

"He locks the door. Crosses the hallway. Pierces into the unilluminated elevator. Fumbles in search of the ground floor button. A brutal pull. The descent in the dark induces fear." (Nedelciu 2000, 5)

Capital meaning creation is thus assigned to these apparently insignificant, de-humanized locations. Needless to say that the other two, earlier novels authored by Nedelciu alone[6] – namely, *Plain Strawberries* (1984) and *Confabulatory Treatment* (1986), as well as the two intertwined plots in *Under the Diver's Sign* feature (and develop in complexity) the same topoi listed under the analysis of his short story tomes. The hospital, briefly suggested in *8006…* as Gioni gets hurt at the factory, reappears in *Plain Strawberries* under the form of a psychiatric asylum, a "temporary dwelling place" from which an industrious patient taken with amnesia is able to escape at his own discretion. Just like in *Adventures…*, the boarding school has the aspect of a (real or symbolic) orphanage, and its central position in the story relates to the major theme of identity loss and reconstruction. The road and its avatars, as well as other transitory spaces are also abundant in the novel, as the main plot revolves around an orphan's investigation of his own unknown family roots. In *Confabulatory Treatment*, mountain trails, roads and transportation means lead the protagonists towards or away from the centre/the city and into the treacherous-marvellous vanishing points of the mysterious natural and/or remotely rural scenery. The reoccurring *topos* of the fitotron (from the short stories *The Brick Rooster* and *A Journey Around One's Native Village*) is also assigned a specific role here, which will be analysed in finer detail later on. Research facilities, student accommodations and roads (in all their variants) are also enclosed in the "chronotope"

[6] I am again excepting *The Woman in Red*.

(Bakhtin, *passim*) of *Under the Diver's Sign*, but are perhaps slightly eclipsed by the spectral properties of the rural landscape, nearly functioning as a heterotopic setup *per se*. As a parenthesis, we must note that alongside non-places, more and more significant fictional heterotopias are set up in Nedelciu's novels, from the generalized heterotopia of deviation which is the asylum (and the entire village of Boroana as an invisible extension of it) in his 1984 novel, to the complex, overtly heterotopic colony in the second – this time, a superposed heterotopia of compensation and illusion (Foucault 8) and finally to the re-apparition of the same place as a "spectralizing" superposition of historically heterotopic frames in the third. Of course, the fact that longer narratives are better suited for the unfolding of complex fictional heterotopias, while non-places, being by nature rather "momentary", are more appropriate to the context of shorter stories, is surely an influential distribution factor in this sense as well – a matter of plain creative strategy.

Finally, to sum up the results of this (mainly) quantitative approach, the overbearing presence of non-places and impersonal spaces all through Mircea Nedelciu's lifework – judging only by the proportion resulting from the overview of his short prose, about 81 % of his major narratives gravitate around this type of fictional background – must lead us to conclude that a specific, decisive meaning is definitely related to the fictional use of such spatial frames. Therefore, the next (and last) natural step of the present analysis should concern a qualitative approach, mainly discussing the most frequent symbolic meanings they concur to and the aesthetic intensity with which they represent their "signified", their "less objective" correlative – the ethical dimension of the texts.

*

I have already anticipated a bit in the previous section on the role of non-anthropologized *topoi*, by showing that the non-places related to conveying the horror of death are among the most loaded with narrativity and meaning, as well as aesthetic intensity. Last to emerge if we were to imagine a timeline of the consecutive development of different categories established above, they characterize mainly Nedelciu's last decade of creation, therefore as remarkable and astounding as they can be, they are not necessarily the most characteristic.

Neither are, perhaps, those belonging to a proper science-fiction paradigm, but in this latter case, there is a lineage of anthropologically null spaces which verge on futuristic anticipation and are, on the contrary, extremely specific. I am hereby referring to research facilities and especially to the reoccurring *topos* of the fitotron[7]. In fact, the Isobar Center in *The First exile…* is itself a Science-Fiction "translation" of the said arch-site; more than that, the fitotron itself is described in nearly alienistic terms at almost every (re-)apparition, from the very scenes depicting its first cadastral set-up in in *The Brick Rooster*[8], to its futuristic countenance in *Confabulatory Treatment*. Perhaps its least "extra-terrestrial" instance is the one in *A Journey Around One's Native Village*, where the facility is depicted during non-working hours (in the evening), as the employees are having a party, virtually converting the research site into an improvised disco-club. However, its presence is visibly signalled in a total of four narratives (*Under the Diver's Sign* adds up to the list of the ones I have already mentioned), out of which it is essential to the plot and significance of the first two (*The Brick Rooster* and *Confabulatory Treatment*). In *The Brick Rooster*, the fitotron is the "being-there of an absent", as Derrida would put it (Derrida 5), a spectre of the future, but is still able to

[7] The term 'fitotron' is a concept mainly used by Eastern-European scientists (a reminiscence of communist era scientific experimentalism), describing an extended, experimental research facility for growing plants, typically equipped with such utilities as air conditioning, artificial lighting, ventilation, and automated systems to achieve certain artificial conditions in the appropriate cycles, used to simulate and experiment on the climatic and physical conditions of plant growth.

[8] An in-depth analysis in this sense can be found in *Specters and Counter-Sites…* (Hărşan 2019).

deeply transform the villagers' traditional way of life[9]. In *Confabulatory Treatment*, it seems to function as a "happy, universalizing heterotopia" (Foucault 6) similar to the utopia of the garden: it appears to generate a soothing, positive feel to the people inside (even to the disturbed meteorologist Luca, the protagonist of the story); more than that, the ultimate principle according to which research is guided here seems to be, if we were to believe the engineering manager's words, "pure love" (for the environment). Here is a key extract from the last pages of the novel in this sense:

"One could toy any way they wanted with the plant's genetic code – this what genetic engineering actually means – but we must only dream of that which is realistic and feasible. There is always a temptation to enforce the enhancement of one quality at the expense of balance.

- And how are you able to resist this « temptation »? – asked Nati […]

Silvestru paused and glanced at the girl with a smile. The motor of the minicultivator came to an abrupt stop. In the unnatural silence caused in the glass-roofed, freshly ploughed hall, the whispering voice of the engineer came out limpid:

- During that operation, the plant must be loved with a love that is true, miss! To betray such a love is to kindle catastrophes." (Nedelciu 2006, 304)

However, the danger that lurks in the possibility of giving way to the said "temptation" can be easily read between the lines: the potential of the "productive monster" (as Silvestru calls it at some point, during the same discussion) is clearly a symbol of the double-faceted capabilities of advanced technology in general, paralleled by a subtle suggestion of the mythological aura surrounding scientific progress under communism – much in the sense described by Lucian Boia decades later (Boia *passim*) –, a suggestion created via the use of religious jargon (Silvestru's references to temptation and love are a clear indication in this sense).

It is not by accident that I have detailed this specific example: the said (mock-)futuristic-mythological aura is a characteristic of all major research facilities in Nedelciu's prose, such as the Isobar Center in *The First exile…* or the "Great Institute of History" (suggestively abbreviated MII in Romanian, an acronym which instantly brings to mind the British MI6, and not coincidentally so) and its even more mysterious "section Zero" in *Under the Diver's Sign*. Therefore, there are two significant – and signifying – dimensions to this type of spatial design: strangeness / defamiliarization – in the sense given to the term by Viktor Shklovsky, that of "*ostranenie*" (Shklowsky 3-24) and irony, where the second is meant as an antidote (a de-mythologizing element) against the anguish generated by the first. The simultaneous overlapping of these two features makes Nedelciu's construction of fictional research facilities both (aesthetically) remarkable and (intellectually) stimulating, and contributes to the ultimate "anthropogenic" purpose of his writing as a whole. Thus, we could conclude that this type of background is one of the most "charged" with significance among the emblematic spatial constructions in his prose and is meant as a textual de-mythologizing dystopia.

Now, another aspect that is easily observed in the example discussed above (and still connected to its counter-mythical dimension) is that the scenery often has deluding spectral / spectralizing powers (i.e. it possesses the ability to haunt/generate obsession), sometimes in combination with a capacity to re-appear from one story to the next. Moreover, there are several types of heterotopic sites and vanishing points which possess this sort of spectrality and/or the strength to reappear: the mansion(s) in *Confabulatory Treatment* and *Under the*

[9] Again, see *Specters and Counter-Sites…* (Hărșan 2019) for further explanations in this sense.

*Diver's Sign*, on the one hand, and certain "vanishing points" in the natural scenery (typically snowy black holes and mountain peaks, like the snow in *A Search in the Snow*, the Parîngu Mare Peak in *A Journey Towards Negation*, the mountain cabin near Bîlea Lake in *NORA or the Ballad of the Bîlea Lake Fairy*, the snowy peak in *Confabulatory Treatment* near the meteorological station and again the Bărăgan snow in *Under the Diver's Sign*). In a way, Balzac's principle of the "*retour du personage*" applies with Nedelciu not just to characters, but to landscape as well, ingraining such spaces with a strong and peculiar type of multi-layered, in-story narrativity. Nevertheless, not all of these elements are non-places: apart from research facilities or nature-tourism related objectives (like Parîngu Mare Peak or the Bîlea Lake cabin), properly natural elements such as the Siberian Bărăgan snow are symbolic/heterotopic sites, sub-textually connected to a whole historical symbolism or deportation, exile, incarceration, and Sovietization under communism, resulting in various hypostases of otherness and deviation. Such punctual vanishing points ultimately provide an objective correlative to the idea of (willful) self-denial / (externally imposed) denial of the self in left-wing totalitarian regimes.

Roads, railroads and mountain trails, nature tourism objectives and even vehicles (trains, airplanes) are often charged with a specific kind of spectrality and a good measure of strangeness. First of all, there are cases in which they seem to factually make people disappear – as is the case of the examples I have already mentioned. But one must not be fooled by such textual tricks: these vanishings are nothing more than a fictional simulacrum, not to be understood literally. Second of all, they exert a (seemingly) irrational attraction over a wide range of alienated, inadaptable youngsters in search of their identity, who also "happen" to be Nedelciu's favorite protagonists and coagulate into a typology of moral contrarians. Without insisting here upon a full argumentation of this latter idea, since I have done so at considerable lengths in other studies[10], I will just note that vehicles, roads and transitory places possess, more often than not, the capacity to prompt Nedelciu's heroes' need to deny the authoritarian identity models imposed by the system and generate (morally) acceptable, alternative personal identities. In other words, travel-related non-spaces function as "blotches" of ideological freedom or actuators of either individual de-ideologization or ideological awareness. Hence, the eerie fascination they emanate, which affects protagonists and readers alike (in what concerns the latter category, it is their aesthetical strangeness that entices, their somewhat other-worldly in-story countenance). The real significance associated to them is therefore not (literally) a semantics of disappearance, but a semantics of transfiguration (and implied social self-dismantlement). This mechanism is legibly revealed as such in *A Journey Towards Negation*, much in the same way as the phalanstery is signaled as a similar transformational/transfiguration site in *Confabulatory Treatment*. In the novel, the conclusion that the phantasmal colony is real, even if not overtly expressed, is encouraged by the protagonist's serene conviction, at the end of the novel, that Ula didn't die on the mountain (but had become someone else – i.e., had changed her entire mindset and now lived in self-isolation in the settlement in Valea Plânșii); the same interpretation is sustained by the event of a young painter's physical disappearance in the woods near the mansion. In *A Journey Towards Negation*, the same mechanism is even more explicit. Let us consider (again) the final paragraphs in the story, where the disappearance of O.P./Ovid Petreanu (one of Nedelciu's fiercest and most articulate contrarians) on Parîngu Mare Peak is described. As he seemingly flees (an order of conscription) / disappears / has an accident / commits suicide during his hiking trip to the mountains, he vanishes completely, never to be found again. He is presumed dead by the search party looking for him because they are (significantly) blind to

[10] Notably, my PhD thesis (Hărșan 2013) and several other studies, among which *Travelers, Transcultural Identities and Identitarian Reconstruction in Mircea Nedelciu's Fiction* (Hărșan 2017, 133-150).

the "new trace, someone else's [trace]" imprinted in the snow where Ovid's old one stopped (Nedelciu 2009, 206). As a conclusion to the story, the (nearly-)omniscient narrator explains, and goes on by redoubling the probability of Ovid's surviving the journey, by adding the following closing remarks:

"Naturally, you will now probably pose the following question: «Where is O.P.?», and I, mircea nedelciu (just like the parent hiding the bar of chocolate from his few years old son behind his back), will simply answer: Peek-a-boo! And then, whether you will trust me on that or not, it is your own action (and therefore out of my hands). It is truly horrible not to be (even if this comes as a consequence of a denial you have yourself wished for), but I have to confess, it is even more horrible not to be trusted."(206-207)

The obvious conclusion is that after refusing his (forcefully) assigned job in a Danubian village (Topolog, department of Tulcea), and fleeing the conscription order procured by his adoptive father, Ovid actually achieves a radical personal *tabula rasa* (an idea that he actually mentions in *8006…*) and a complete existential (and moral) reset. In sum, one can easily argue that pathways (to use a general term) usually lead to (relatively) "happy" destinations, to inner or marginal spaces of (relative) freedom, from simple natural sites of beauty to remote, hidden and usually ideal settlements, away from the politically monopolized Centre.

A last remark that remains to be made in relation to the general category of roads is that means of transportation – trains, aircraft – are often the (non-)places to trigger the young adult heroes' awareness in relation to their need for "complete denial". In *A Journey Towards Negation*, O.P. reflects upon the necessity of such a negation in rather obvious terms while he flies towards Constanța[11]. Another significant musing comes to O.P. on a train, this time concerning the definition of his own generation, to which he associates the name of a popular, mid-end touristic destination: "We spend our summer holidays in Costineşti. Are we to be called the «Costineşti» generation?" (Nedelciu 2009, 204).

Similar transfigurations while travelling happen to countless other protagonists, who make important decisions concerning their future while on the train, bus, plane or in an automobile: they decide to apply for university or on the contrary, to quit university and look for a simple job; to marry or to seek real love, to separate or chest on their partners, to meet up with long-lost relatives or search for them; to quit jobs or flee social responsibility etc. The examples are countless and are to be found in all short story tomes, as well as in *Plain Strawberries*. After that, the narrative space's revelatory powers seem to suffer a transfer towards more complex, heterotopic/spectral static set-ups in later novels, even though all protagonists still travel extensively.

In other, fewer cases, means of transportation (trains and commuter busses, especially) are described in detail as they carry collective characters to and from sordid workplaces (mainly factories or insignificant workplaces inside the city). Typically observed with a nearly masochistic dedication by Nedelciu's contrarian protagonists, the insanitary vehicles and their transitory dwellers objectify together and alter the reality around them (like the "hats" do in *Pocketfuls of fists…*). Such rather gloomy descriptions, mostly present in stories such as *Adventures…, 8006…, A Crossing, Claustrophobia, Pocketfuls of fists…* et al. – mainly, in the stories included in the first two short fiction tomes –, are meant as realistic descriptors of everyday life under communism and its de-humanizing effects. The revelations they provide are typically related to the impersonality and the uncommunicative nature of communist modernization or to corruption (both in the legal and ontological senses).

[11] For a detailed analysis of the said reflection, see *The Communist Moloch: Community as Dialogic Dystopia in Mircea Nedelciu's Fiction* (Hărșan, 2015 (2)).

As far as workplaces such as offices, construction sites or factory settings are concerned, they are typically mere impersonal or de-personalized décor, and rather faintly significant (if at all). They are rarely invested with narrativity themselves (perhaps the out-of-frame factories described in *The June Situation…*, the factory in *As Long As You Are Invisible* and the factory in which Gioni's work accident happens in *8006…* are the only notable exceptions) and are simple illustrators of characteristic communist settings, in which personalized places, just like personal/inner space as well as secrecy are forbidden (or made impossible by sheer pauperism). In many cases, they form space-time continuums with roads and vehicles, which sometimes accounts for the transfer of significance towards movement-related non-places.

Nevertheless, de-personalized offices are sometimes symbolically relevant as Kafka-like bureaucratic labyrinths, in short stories where they cover all spatial frames such as *The Controlled Echo Effect*, *Simple Progress* or where they constitute such frames for one of multiple storylines, such as in *JENNY…*. Other significant workplaces – research institutes and various research facilities (e.g. the meteorological station in *Confabulatory…*, the topographic centre in *Typographers…*), entertainment or tourism related workplaces, and museums – rather tend to fill heterotopic functions, in the sense that they are perceived by the protagonists who occupy them as "happy" spaces of seclusion or refuge, or, at times, as acceptable simulacra of social/historical/political normality.

Finally, as far as temporary dwellings are concerned, they – rather surprisingly – function as socializing (alternative group) coagulators. Form squalid boarding schools, student housing facilities, grimy building basements or ICRAL[12] assigned ransacked rooms and apartments, to leisure facilities like hotels, hotel bars and mountain cabins, these are (non-)places where young "contrarians" typically meet up and socialize in a simulacrum of natural couple or group behaviour. Remarkable or erotic encounters, substantial or life-changing, authentic discussions or simple, sheer (sometimes extreme) partying – all these normal socializing activities happen in such temporary dwellings, providing a superficial, but relatively plausible mimicry of what human relationships are supposed to look like in modern, urban environments. Pubs or restaurants are less of a presence in the narrative universe as spaces destined to leisure activities (and indeed, they were scarcely frequented by communist baby boomers), but are rather common in association to hotels or tourist resorts/attractions. In fact, some remarkable scenes are framed by such décors – for instance, the final scene in the short story *Tundra Chrysanthemums*, in which an emotionally pungent point is made on the falseness inducted by the repressive system into family and the closest human relations). Sometimes, even hospitals play the role of such socializing coagulators: in *8006…*, Gioni meets the love of his life, in the person of a nurse as he is hospitalized; in *A Day Like a Short Story*, a young nurse and an old midwife manage to authentically relate during an unusual birth.

Countless similar examples would perhaps deserve (at least) the same critical attention; this is why, as a closing remark, I would point out that there are particular situations which have not been mentioned here because of space constraints (such as the role of some transitory places in civic awareness experiments, such as the alternative space frame in *A Day Like a Short Story*), and that in fact, each significant non-place has, with Nedelciu, particularizing traits that make it unique, as though it were a proper character. In fact, the relationship between space and its symbolic perception by the human consciousness are often so close that they become one and the same signifier.

*

[12] Acronym for "Întreprinderea de Construcții, Reparații și Administrare Locativă", state companies managing and distributing the State's housing resources.

In summary, there are basically two major conclusions to be drawn from this analysis. The first is that Mircea Nedelciu intently constructs the ensemble of his prose (short fiction and novels together) as a vast network of interconnected stories in which non-places and heterotopic sites vastly contribute to the articulation of a multi-layered symbolic meaning. The second is that with Nedelciu, non-places are, for their majority – just like Marc Augé suggested decades later – places of relative freedom, allowing for temporary or partial simulacra of normality and refuges against the tyranny of territory to exist (or subsist). It is perhaps a general characteristic of non-places, emphasized in contrast with the specific background provided by a non-liberal historical *hinterland* such as Nicolae Ceaușescu's regime in Romania. In any case, whether they function as "keys" to unlocking one's true identity, "transfigurators" or simple portals towards higher social awareness, pathways to isolated hideouts or socializing coagulators, non-places typically display, with Nedelciu, a strong narrativity and are generally bearers of positive (moral) connotation as they prompt inner, individual ethical reconstruction. Along with the category of (main) characters, the category of narrative spaces is one of the (two) most significant features of Nedelciu's prose, as they build up into a fictional socio-cultural scaffolding meant not (only) to accurately describe totalitarian realities, but (mainly) to provide the reader with a full alternative, emancipatory world-model. It is an impressive edifice to which non-places, as relevant narrative scenery, visibly contribute.

**BIBLIOGRAPHY**


Augé, Marc. *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992.

Axinte, Șerban. "Mircea Nedelciu and the Fabulatory Diversion". *Studii de Ştiintă şi Cultură*, March 2017, Vol. 13 Issue 1: 137-142.

Bakhtin, Mikhail. "Forms of time and of the chronotope in the novel". In *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, 1981.

Boia, Lucian. *Mitologia științifică a comunismului*. Humanitas, 1999.

Buchholz, Sabine, Manfred, Jahn. "Space." In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edited by D. Herman et al. Routledge, 2005: 551–554.

Buksiński, Tadeusz. *Transformations and Continuations. The case of Central-Eastern Europe*. Adam Mickiewicz University Institute of Philosophy Publishing House, 2011.

Crăciun,Gheorghe. *Pactul somatografic*. Paralela 45, 2009.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx.The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routlege, 1994.

Dobrescu, Caius. "Despre analogie, agenţie, glisare şi incertitudine. O circumscriere tipologică a reprezentărilor literare ale corupţiei". *Dea munera: reprezentări asupra corupţiei în modernitatea intelectuală şi literară românească*. Edited by Caius Dobrescu, Ovdiu Moceanu. „Transilvania" University of Brașov Publishing House, 2006: 7-64.

Eliot, T.S. *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.

Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. John Hunt Publishing/Zero Books, 2014.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Diacritics 16*, no. 1, Spring, 1986: 22–27. (Trans. by Jay Miskowiec).

Gorcea (Stoica), Ana Valeria. "Spatio-Temporal Configurations in Mircea Nedelciu's Prose", *Journal of Romanian Literary Studies*, Issue no.6/2015: 609-617.

Greenblatt, Stephen. "Resonance and wonder". In *Learning to curse. Essays in early modern culture*. Routledge, 1990: 216-246.

Hărșan, Ramona. "Mircea Nedelciu's Mysterious Territories". *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series IV: Philology and Cultural Studies*, Vol. 4 (53), no. 1 – 2011 (1): 101-108.

Hărșan, Ramona. "Heterotopie şi ficţionalizare a spaţiului la Mircea Nedelciu". *Dilemele identității: forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*. Edited by Andrei Bodiu, Rodica Ilie, Adrian Lăcătuș. Editura Universității „Transilvania" din Brașov, 2011 (2): 160-170.

Hărșan, Ramona. *Amoralism și căutare a identității în proza lui Mircea Nedelciu* (PhD. Thesis). "Transilvania University of Brașov". Thesis directors: Professor Alexandru Mușina, Professor Virgil Podoabă. Final defense: 24.09.2013. 563 pages.

Hărșan, Ramona. "History, Scenery and Identity Definition with Mircea Nedelciu and Andrzej Stasiuk", *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series IV: Philology and Cultural Studies*, Vol. 7 (56), No. 2 – 2014: 117-124.

Hărșan, Ramona. "The Melancholy of Resistance with Mircea Nedelciu and László Krasznahorkai: Symbolic Images of Community under Communism and Alternative Constructions of Moral Identity", *Redefining Community in Intercultural Context. Selection of Papers Presented Within 4th RCIC Conference*, Vol. 4, no. 1, 2015 (1): 308-316.

Hărșan, Ramona. "The Communist Moloch: Community as Dialogic Dystopia in Mircea Nedelciu's Fiction". *Debates on Globalization. Approaching National Identity through Intercultural Dialogue*, „Literature Section", Iulian Boldea (coord.), Arhipelag XXX Press, 2015 (2), pp. 1036-1048.

Hărșan, Ramona. "Travelers, Transcultural Identities and Identitarian Reconstruction in Mircea Nedelciu's Fiction". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, "Transnational Literatures, Travel Theory, Literary Displacements", 3.1 (July 2017): 133-150. https://doi.org/10.24193/mjcst.2017.3.08

Hărșan Ramona. "Specters and Counter-Sites: Of Alternative Rural Geographies in Mircea Nedelciu's Fiction". In *Ruralism and Literature in Romania*. Edited by Ștefan Bagiu, Vlad Pojoga, Maria Sass. Peter Lang, 2019: 129-150.

Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. 1001 Gramar, 1998.

Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote, and Maoz Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. The Ohio State University Press/Columbus, 2016.

Max Andréoli. *Le Système balzacien, essai de description synchronique* [1978]. Aux Amateurs de livres, 1984.

Miloi, Ionuț. *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*. Limes, 2011.

Montefiore, Alan. "Identité morale : l'identité morale et la personne". *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, 4e édition, edited by Monique Canto-Sperber, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 883-891.

Nedelciu, Mircea. "Avertisment la ediţia a II-a – 1996". In *Tratament fabulatoriu. Roman cu o prefaţă a autorului*, Bucureşti, Compania, 2006: 305-310.

Nedelciu, Mircea. "Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie. An interview by Gabriela Hurezean, *Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic*, București, anul VIII, nr. 14 (341), Saturday, 9th April 1988: 3.

Nedelciu, Mircea. *Opere (I)*. Paralela 45, 2009.

Nedelciu, Mircea. *Tratament fabulatoriu*. Compania, 2006.

Nedelciu, Mircea. *Zodia scafandrului*. Compania, 2000.

Oksenberg Rorty, Amélie. *The Identities of Persons*. University of California Press, 1976.

Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Harvard UP, 1986.

Pound, Ezra. *ABC of Reading.* Routledge, 1934.

Robert T. Tally Jr., *Topophrenia: Place, Narrative and the Spatial Imagination*. Indiana University Press, 2019.

Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. The Library of the University of California, 1959: 65-66.

Shklovsky, Viktor. "Art as Technique". In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Edited by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965: 3-24.

# *THE LITERARY GEOGRAPHY OF THE CITY OF CRAIOVA AS REFLECTED IN STEFAN AGOPIAN'S TOBIT*

**Gabriela Gheorghișor**
**Senior Lecturer, PhD, University of Craiova**

*Abstract: The present article aims to chart the city of Craiova as it appears in Ștefan Agopian's novel, Tobit. By using not only history and urban history information but also elements of literary geography and geocriticism, we will try to find common ground between the real Craiova and the fictional one, the metamorphoses the city topoi undergo within the anamnetic-imaginative process, as well as the symbolic dimensions they acquire, through temporal relocation, hyperbolization or ironic resemantization.*

*Keywords: literary geography, urban history, fictional Craiova, symbolic topos, Identity*

Geografia literară tentează, de câteva decenii, să ajungă la statutul de „disciplină" autonomă, dar, firește, pe baze metodologice hibride. Pot fi amintite, în acest sens, contribuţiile lui Franco Moretti (autor al unui *Atlas of the European Novel, 1800-1900*), ale lui Michel Collot (iniţiatorul unui program de cercetare la Universitatea Sorbonne Nouvelle – Paris 3, „Vers une géographie littéraire?"), ale lui Bertrand Westphal (cercetător la Universitatea din Limoges, inventatorul conceptului de *geocritică*), ale lui Kenneth White (fondatorul unui Institut de geopoetică), ale Institutului de Cartografie din Zürich (unde s-a conceput proiectul *A Literary Atlas of Europe*, coordonat de Barbara Piatti) ș.a. O aclimatizare flexibilă a geografiei literare pe teren românesc a realizat Andreea Răsuceanu, în cărțile sale (*Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară*, *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, *Dicționar de locuri literare bucureștene* – în colaborare). Folosind informații de istorie și istorie urbanistică, dar și elemente de geografie literară/ geocritică, vom încerca să identificăm punctele de convergență între Craiova reală și cea ficțională din romanul *Tobit* de Ștefan Agopian, metamorfozele pe care le suferă toposurile orașului în procesul anamnetic-imaginativ, precum și dimensiunile simbolice pe care ele le dobândesc, prin relocare temporală, hiperbolizare sau resemantizare ironică.

**Ștefan Agopian – un prozator de atmosferă crepusculară**

Ștefan Agopian debutează publicistic în 1966, cu cinci poeme apărute la „Poșta redacției", în suplimentul revistei *Ramuri* din Craiova, *Povestea vorbii* (coordonat de Miron Radu Paraschivescu), iar în 1970 publică o povestire onirică în *Luceafărul* lui Ștefan Bănulescu. Din aceste motive va fi apropiat de „grupul oniric", deși debutul editorial întârziat din 1979 (cu romanul *Ziua mâniei*) îl va plasa în falanga optzecistă a postmodernismului românesc.

De altfel, atât Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, cât și Radu G. Țeposu, în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, îl încadrează în generația '80. În analiza propriu-zisă, Manolescu notează că Agopian îi „anunță" pe optzeciști, îndeosebi prin intertextualitate și metaroman (Manolescu, 2008: 1357), iar Țeposu îl include în categoria „fantezismului alegoric și livresc" (Țeposu, 2006: 219). Eugen Negrici, în *Literatura română sub comunism*, îl așază sub genericul „Realismul magic: triumful imaginației și al fanteziei" și accentuează „contribuția scriitorului la modernizarea prozei, la înnoirea mijloacelor ei, la deplina ei izbândă asupra îngrădirilor *mimesisului*" (Negrici, 2019: 480). Sub umbrela generoasă a postmodernismului încape și proza insolită a lui Ștefan Agopian, care bulversează legile spațio-temporale și ale cauzalității, într-o totală libertate a imaginației creatoare. În metaficțiunile sale pseudo-istorice, „grotescul fuzionează cu

sublimul, spiritualul cu visceralul, angelicul cu demonicul, realul cu visul, aparența cu esența, moartea cu viața, ficțiunea cu istoria" (Țeposu, 2006: 222). În același fel, se îmbină miticul (religios) și magicul, fabula filosofică și satira neagră, ludicul și burlescul, pastișa și parodia, descripția flamandă și poezia. Cu toată opulența ei barocă, proza lui Agopian rămâne, în primul rând, una de atmosferă crepusculară, erudită și artistă, iar rafinamentul stilistic, un *trademark* al scriitorului.

**Târgul vechi al Craiovei – între topografia istorică și cea ficțională**

În romanul *Tobit* de Ștefan Agopian, o parte a acțiunii se petrece în târgul vechi al Craiovei, marcat prin trei repere arhitecturale: Biserica „Sfântul Spiridon", Casa Băniei și Hanul Hurezi. Topografia istorică, reconstituită ficțional, are un rol important în destinul protagonistului, dar devine semnificativă și din punctul de vedere al identității spațiului craiovean, în special, oltenesc, în general.

1.**Biserica „Sfântul Spiridon" – un semnalizator urban al pustiirii**

Conform pisaniei, Biserica „Sfântul Spiridon" din Craiova, care se află astăzi pe strada Jean Negulescu, nr. 3, a fost ctitorită în anul 1758 de clucerul Fota Vlădăianu (scris și Vlădoianu), pe vremea domnitorului Constantin Nicolae Mavrocordat și al episcopului de Râmnic Grigorie Socoteanu. Într-o catagrafie de la începutul secolului al XIX-lea (1813-1815) sunt menționați drept ctitori și boierii Poenari, dar acest lucru se explică, mai degrabă, prin înrudirea familiilor și darurile ulterioare (Dinculescu, 29). Biserica a fost construită în mahalaua, mărginașă pe atunci, „Valea Vlăicii" (în prezent, aproape de centru, de Teatrul Național „Marin Sorescu" și de Universitatea din Craiova), în locul unei biserici rudimentare din nuiele, cu hramul „Sfântul Ierarh Nicolae" (acesta fiind al doilea ocrotitor al bisericii până în zilele noastre), ridicate de căpitanul Tudor Berindei, de unde și denumirea temporară a mahalalei, „Berindei", „pomenită în diferite zapise din 1771, 1777 și 1785, aflate în condica metoașelor Episcopiei Râmnicului" (Dinculescu, 30). Ctitorul Vlădăianu adaugă împrejurul bisericii case mari, o înzestrează cu odoare și moșii, astfel încât aflăm că Dionisie Fotino, în istoria sa, o trece în rândul așezămintelor monahale (v. Fotino, 2008). „Sfântul Spiridon" va fi închinată Mânăstirii Hurez în 1773, iar istoricul N. Iorga, citat de autorul studiului despre *Bisericile Craiovei* (profesorul Nicolae Gh. Dinculescu, fost director al Arhivelor Statului Craiova), menționa și faptul că Fota Vlădăianu ar fi întemeiat o școală în limba greacă. Alexandru Boicescu din Boicești transcrie o diată din 1777, în care boierul Vlădăianu dispunea: „moșia Novaci cu munții, ce are venit pe an taleri 150, o lasă pe seama bisericii din Craiova, ca să fie pentru chiverniseala unui dascăl elinesc, să șază acolo, să învețe copiii de pomană"; de asemenea, moșia Cerătul, „ca să fie plata dascălului și pentru dresul bisericii când se va strica" (Boicescu din Buicești, 1941: 29-30). Ctitorul a fost înmormântat în interiorul ei, unde se mai păstrează piatra funerară, însă ștearsă. De-a lungul timpului, Biserica „Sfântul Spiridon", numită și Biserica Albă, a suferit mai multe reparații.

Deși la 1718 nu se edificase încă Biserica „Sfântul Spiridon", în romanul *Tobit* de Ștefan Agopian, aceasta este primul reper urban identificat. De ce autorul a ales ca poartă de intrare în Craiova un lăcaș încă inexistent în geografia istorică reală?

Jefuit și maltratat de patru lăncieri cuirasați, Tobit, personajul eponim din romanul lui Agopian, ajunge în tabăra austriecilor, care se apucaseră de construcția Viei Carolina. Rămas fără un ochi, eroul va fi îngrijit de chirurgul militar Heiler, sibian de origine, dintr-o mamă românică. Refăcut după grozava cazană (plus pedeapsa biciuirii, pentru insulte, dată de un tribunal militar, constituit *ad hoc* de căpitanul Friederic Schwantz von Springfels, viitorul cartograf al Olteniei), va fugi, împreună cu bețivul Heiler, la Craiova. Aflăm că cei doi, un fel de Don Quijote și Sancho Panza valahi, poposesc, mai întâi, „într-un han părăsit și dărăpănat, într-o margine a orașului" (Agopian, 2009: 276). Terminând proviziile de băutură, Tobit și Heiler părăsesc bârlogul cu paie, își iau cufărul în spinare și pătrund în „orașul care părea mort" și nu mai avea decât „o mie de locuitori" (Agopian, 2009: 278).

Prima imagine relevantă a Craiovei este aceasta: „Un cerşetor care stătea pe treptele calde ale bisericii Sfântul Spiridon îşi lăsă cârjele şi veni să se uite la ei. Cârjele alunecaseră săltând pe trepte în urma lui, dar nu le dădu atenţie. Îi cercetă o vreme, puţină, apoi se aşeză şi el pe cufăr şi-şi scăldă labele picioarelor în colbul sidefiu. O trăsură îi ocoli legănându-se leneşă pe arcuri şi vizitiul îi drăcui înainte să dea din nou bice cailor. Tobit se sculă, îl dădu la o parte pe cerşetor şi, deschizând cufărul, scoase o pereche de pistoale. Cerşetorul încercă să afle ce mai conţine cufărul, dar nu reuşi, fiindcă Tobit trânti repede capacul la loc.

– Dacă vreţi să jefuiţi biserica, spuse cerşetorul, să ştiţi că nu mai e nimic în ea“ (Agopian, 2009: 277).

Sub soarele verii lui 1718, Craiova este un oraş somnolent şi pustiu, ca într-o pictură de Giorgio de Chirico. Tabloul se animă prin prezenţa cerşetorului de pe treptele bisericii şi a unei trăsuri misterioase (despre care vom descoperi că este a boierului Călăfeteanu). Din gura insignifiantă a cerşetorului, precum dintr-aceea a unui bufon, iese informaţia esenţială despre starea deplorabilă a locului. Cerşetorul va primi, ulterior şi un nume, după evanghelistul Luca. Biserica goală înseamnă fie că fusese jefuită, fie că obiectele de preţ erau dosite pe undeva până trecea urgia. Biserica „Sfântul Spiridon“ devine, în context, un topos semnalizator al pustiirii şi, probabil, de aceea a şi adus-o scriitorul în romanul său, dislocând-o din temporalitatea reală.

De altfel, în *Oltenia sub stăpânire austriacă*, Şerban Papacostea (citat şi de Agopian în *Addenda* cărţii) explică depopularea şi devastarea provinciei: „Desfăşurarea operaţiilor militare pe teritoriul Olteniei şi mai ales robirea şi deportarea sistematică a locuitorilor de către turci şi tătari în retragere au creat un gol de populaţie ale cărui urmări s-au făcut simţite mulţi ani după încheierea păcii. Începută odată cu primele operaţii militare pe teritoriul Ţării Româneşti, la sfârşitul anului 1716 şi la începutul lui 1717, pustiirea a luat proporţii catastrofale la sfârşitul anului 1717, ca urmare a hotărârii turceşti de a goli de locuitori provincia pe care înaintarea austriecilor îi silea s-o evacueze. «Ţara încă s-au robit şi peste Olt şi dincoace de Olt, însă mai mult 70, 80 de mii de suflete», înregistra Radu Popescu, în cronica sa, masiva deportare de populaţie de către turci. Partea Olteniei în această hemoragie demografică se ridică la jumătate, după indicaţiile furnizate austriecilor de deputaţii olteni. Trăgând concluzia, la un an după încheierea păcii, un dregător cameral constată: «…Am cucerit desigur o întindere mare de pământ, dar prea puţini locuitori». (…) Situaţia creată de războiul austro-turc din 1716-1718 a consolidat şi amplificat una din trăsăturile caracteristice ale demografiei medievale a Ţării Româneşti“ (Papacostea, 1998: 34-35).

**2. Casa Băniei – un simbol al Puterii austriece**

Monument de arhitectură de interes naţional, cea mai veche construcţie civilă din Craiova, înălţată pe dealul de lângă „cele şapte izvoare“, Casa Băniei adăposteşte astăzi Secţia de Etnografie a Muzeului Olteniei. Conform opiniilor celor mai mulţi istorici, casele băneşti ar fi fost ctitoria marelui ban Barbu Craiovescu, fiul cel mai mare al lui Neagoe de la Craiova, întemeietorul familiei Craioveştilor. Casele, construite în centrul Craiovei, lângă Biserica „Sf. Dumitru” (fosta Biserică Băneasa sau Biserica Domnească), au servit drept reşedinţă a banilor (inclusiv a lui Mihai Viteazul) şi loc de adunare a Divanului Craiovei. În forma cea mai apropiată de fizionomia actuală, Casa Băniei a fost reclădită de Constantin Brâncoveanu (descendent al aceleiaşi familii), în 1699, pe locul fostelor edificii ale boierilor Craioveşti din secolul al XV-lea (distruse de ţăranii răsculaţi), cu birul strâns din satele Olteniei. Casa ar fi fost realizată de meşterii arhitecţi ai domnitorului, într-un stil popular cu coloane, asemănător celui ce poate fi observat la palatele domneşti de la Potlogi şi Mogoşoaia sau la Mânăstirea Hurezi. Actuala clădire în stil brâncovenesc păstrează încă o parte din beciurile clădirii iniţiale.

În timpul ocupaţiei austriece a Olteniei (1718-1739), Casa Băniei devine sediul Chesariceştii Administraţiuni. După ce austriecii, învinşi în războiul ruso-turc, s-au retras cu

totul din Oltenia (Austria a semnat pacea de la Belgrad la 21 august 1739, renunțând la teritoriile obținute prin pacea de la Passarowitz în 1718: nordul Serbiei, nordul Bosniei și Oltenia), în Casa Băniei își așază cartierul general Murtaza Pașa, comandant al armatei otomane. După plecarea turcilor, casele bănești au rămas în paragină. La 3 mai 1750, Grigorie Ghica Voievod dă un hrisov prin care le cedează Episcopiei Râmnicului, să le repare. Episcopul Grigorie Socoteanu va înființa aici prima școală românească din Craiova pentru copiii săraci sau orfani și primul seminar teologic. Pe la 1810-1811, episcopul Nectarie al Râmnicului vinde casele văduvei boierului Șerban Otetelișanu, din neamul Obedenilor, în schimbul a 300 stânjeni de moșie. În 1811, aceasta a făcut reparații și i-a adăugat casei pridvorul din spate. Din proprietatea familiei Otetelișanu, Casa Băniei a trecut prin mai multe mâini, până când Petrache Bucureșteanu a donat-o statului prin testament (Demetrescu, 1927: 20).

La finalul veacului al XIX-lea, în perioada construcției Palatului de Justiție, Casa Băniei a fost sediul provizoriu al Tribunalului Craiovei. La începutul secolului al XX-lea, preluată de Ministerul Instrucțiunii, s-a transformat în spațiu al unor instituții școlare: până în 1914, al gimnaziului „Frații Buzești", iar între 1914 și 1924, al Școlii Normale de Învățătoare. După acea dată, Casa Băniei a găzduit Seminarul preoțesc până în 1931, apoi, pentru scurt timp, secția Craiova a Arhivelor Statului, conduse de profesorul C. D. Fortunescu. Anexele au fost demolate, după intrarea în posesia Primăriei Craiova a terenului și a imobilelor bisericii și a caselor bănești, în vederea unor amenajări edilitare. Clădirea principală a fost restaurată în 1933, după un proiect realizat de arhitectul Iancu Atanasescu.

Din 1934, edificiul devine sediu al Muzeului Regional al Olteniei (Muzeul de Antichități și Etnografie al Olteniei) până în 1948, când trece în administrarea Mitropoliei Olteniei. În 1964 revine Muzeului Olteniei, ca Secție de Etnografie, redeschisă, după lucrări de restaurare, în 1967.

În *Tobit*, Ștefan Agopian își plasează personajele în Oltenia ocupației austriece, „mădular sfrijit al imperiului" (Agopian, 2009: 255). Referințele topografice sunt puține în *Tobit*, roman mai degrabă de atmosferă decât unul istoric. Chirurgul militar Heiler, companionul lui Tobit în roman, „era prieten cu cel puțin două-trei persoane suspuse din administrația austriacă de la Craiova, cu consilierul cameral Haan și cu secretarul administrației Nicolae de la Porta. (…) dar se putea lăuda cu o relație mult mai înaltă: era rudă, e drept, nu prea apropiată, cu Directorul Suprem, acel atotputernic Principatus Valachiae Supremus Director, care își avea reședința la Sibiu" (Agopian, 2009: 275). Grație acestor relații, Tobit va intra, în mai multe rânduri, în Palatul Administrației.

Această clădire este descrisă inițial hiperbolic, ca un labirint întunecat și rece, simbol al vastei și întortocheatei birocrații imperiale: „Heiler îl conduse sigur pe Tobit prin bezna aceea, merseră o vreme, destul de multă, prin diverse odăi și culoare slab luminate sau pur și simplu nu" (Agopian, 2009: 281). Aici se petrec însă multe evenimente, într-o gamă diversă, de la cele monden-diplomatice la unele violent-sângeroase: au loc baluri, se pun la cale comploturi, se iau decizii administrativ-politice, se săvârșesc crime, se oferă gratulații. Casa Băniei, acum sediu al administrației chesaricești, apare ca un monstru arhitectural, obez și greoi, voluminos și lipsit de suplețe, parcă anticipându-și căderea (metaforic vorbind, fiindcă palatul a rămas, dar austriecii, învinși de turci, îl vor părăsi în 1739): „Palatul administrativ se ivi din ceață mătăhălos, nimeni nu-și chinuise mintea cu adevărat în ceea ce privește arhitectura lui, dar, așa cum era, părea tocmai bun pentru noua administrație și, în timp ce urca treptele și santinelele îi dădură onorul, Tobit se gândi că mintea strălucită a lui Haan ar fi meritat o construcție ceva mai avântată către cerul mohorât din dimineața aceea al provinciei" (Agopian, 2009: 311-312).

Chiar dacă se află în mâinile austriecilor, în Palatul administrativ pătrund obiceiurile turco-fanariote. Un slujitor își câștigă banii de băutură și femei din șpaga unor petiționari, pe

care-i introduce în cancelarie pe o ușă de serviciu din spate, la o oră atât de matinală „încât bieții funcționari austrieci, până să se dumirească despre ce e vorba, somnoroși și fără chef de viață în ei, puneau ștampila lor mare și cu vultur pe hârtia care li se vâra sub nas“ (Agopian, 2009: 290). De pe treptele „tocite“ ale clădirii nu lipsește Luca, cerșetorul, cel care-i întâmpinase pe chiorul Tobit și pe bețivul Heiler, la descinderea în Craiova, pe scările Bisericii „Sfântul Spiridon“. Nu întâmplător, luat acasă și oblojit la răni, Luca rămâne servitorul lui Tobit, deși este bănuit și de spionaj, dar „toată lumea este prinsă în acest joc de-a spionatul și de-a trădatul“ (Agopian, 2009: 305). Într-o ceremonie sobră, într-o dimineață de toamnă, Tobit va fi decorat și înnobilat, într-una dintre sălile palatului, devenind, prin decret împărătesc, baron de Alba (numele moșiei tatălui său). Se va întoarce aici într-o noapte, pentru a-l elimina pe Rückstoss, renumitul „inchizitor“, rivalul consilierului Haan la conducerea provinciei. Luca e însărcinat să facă rost de arme, le va cumpăra chiar de la depozitul ocupanților și le va ascunde în „hardughia“ de lângă Palatul Administrației, „din care noaptea austriecii pot admira prin spărturile acoperișului cerul Olteniei“ (Agopian, 2009: 300). Baron și colonel, Tobit se va împrumuta la un cămătar evreu, apropiat al austriecilor, și va pleca din Craiova în fruntea unei mici trupe de mercenari, să-și recupereze moștenirea revendicată și de boierii vecini hrăpăreți.

**3.Hanul Hurez – o refuncționalizare ironică a spațiului**

Hanul Hurez a fost „singura fortificaţie a Craiovei, având ziduri înalte de zeci de metri şi a fost folosit şi de administraţia austriacă în perioada 1718-1739, cât a fost Oltenia sub ocupaţie. Era în formă de dreptunghi, cu o latură de circa 200 de metri (paralelă cu strada Matei Basarab). Interiorul era rânduit în trei părţi: cea mai dinăuntru era rezervată pentru camerele unde găzduia domnitorul când venea la Craiova. A doua curte adăpostea prăvăliile (bolţile) şi locuinţele negustorilor. În mijlocul acestei curţi era un turn; aici se aflau bursa şi vama. A treia curte, cea exterioară, servea drept han pentru oamenii de rând şi tot aici erau şi grajdurile“ (Firescu; Gheorghiu, 2009: 209; Vasilescu, 1927: 10-11). Povestea hanului începe în vremea lui Constantin Brâncoveanu, care, în 1699, oferă locul pe care Ioan Arhimandritul, egumenul mânăstirii Hurezului, va ridica uriașa construcție (pe o suprafață de 6600 mp), până în 1711. Mânăstirea va beneficia de o parte din veniturile hanului, care nu erau deloc neînsemnate. În 1775, Alexandru Ipsilanti a renovat acest han și a pus o inscripție în piatră deasupra porții dinspre strada Matei Basarab. Inscripția se află acum la București, în subsolul Palatului de la Mogoșoaia.

Într-un raport austriac din perioada 1718-1739 (Hurmuzaki, *Documente*, IX), este descris ca fiind „o clădire lungă, închisă cu ziduri de cărămidă, ce servea ca loc de negoț Companiei Orientale, unde acești negustori, din părțile răsăritului, își aveau așezarea. Hanul servea mai cu seamă la bâlciul ce se ținea aici, cam timp de patru săptămâni” (Firescu; Gheorghiu, 2009: 211). După înfrângerea austriecilor de către armatele turcești, hanul va reintra în posesia Episcopiei Hurezului din Râmnicu Vâlcea, împreună cu fostul sediu administrativ, Casa Băniei. În aceeași istorie sentimentală a Craiovei, realizată de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, este evocată decăderea ulterioară a Hanului Hurez, surprinsă și de pictorul Barbu Iscovescu, într-un desen din 1847. Zidurile se ruinează, iar vecinii fură materiale și acaparează terenul. După secularizarea averilor mănăstirești, rămășițele hanului intră în proprietatea municipalității Craiovei, iar spre sfârșitul secolului al XIX-lea locul va fi degajat și curățat. O bucată de zid se mai păstrează și astăzi, în interiorul restaurantului „Casa Ghincea”.

„Hardughia“ de lângă Palatul Administrației, din romanul *Tobit* de Ștefan Agopian, „din care noaptea austriecii pot admira prin spărturile acoperișului cerul Olteniei“, este Hanul Hurez, cunoscut în istoria orală a orașului și ca „hanul nemțesc”. Austriecii aveau aici depozitul cu arme și cartierul detașamentului special care apăra orașul. Spațiul ospitalității și al negustoriei devine sub stăpânirea habsburgică o cazarmă. Ca o ironie, în povestea din *Tobit*

încă se mai practică un tip de comerţ, ilicit, cel cu arme şi cai: „– Am cumpărat armele şi caii şi nu numai atât, nici nu încheiasem bine târgul, şi s-a dovedit că armele sunt furate din depozitul austriac, de fapt, e prost spus furate, fiindcă erau chiar în depozit, iar cel care mi le vindea, înainte să le vândă, trebuia să le păzească, am făcut deci târgul cu un soldat austriac care purta gradul de sergent" – relatează Luca (Agopian, 2009: 300).

**Concluzii**

Cele trei toposuri de pe harta Craiovei din *Tobit* de Ștefan Agopian sunt repere importante și în istoria reală a orașului: biserica („Sfântul Spiridon"), sediul puterii politice și administrative din Oltenia (Casa Băniei), locul ospitalității și al comerțului (Hanul Hurezi). În timpul acțiunii din roman, Biserica „Sfântul Spiridon" încă nu fusese construită, însă relocarea temporală are rolul de a crea, prin lăcașul sacru golit de odoare, de la intrarea în Craiova ocupată de austrieci, un semnalizator ficțional al pustiirii. Războiul amplificase procesul de depopulare a unei provincii și așa deficitare la acest capitol. Casa Băniei era deja un simbol al puterii medievale oltenești, dar, ca sediu al Aministrațiunii Chesaricești, devine, hiperbolizat, și unul al întortocheatei birocrații imperiale, precum și unul al corupției și al crimei. Altoiul identitar turco-fanariot al românilor contaminează și slujbașii austrieci, iar reprezentarea literară a monstrului arhitectural, voluminos și greoi, vine să anticipeze căderea stăpânirii habsburgice: înfrângerea de către turci și părăsirea Olteniei. Hanul Hurezi dobândește o refuncționalizare ironică: de la bâlciul negustoresc ajunge cazarmă și loc al comerțului ilicit cu arme. Geografia literară simbolică din *Tobit* este relevantă atât pentru identitatea istorică a Craiovei, în general, cât și a Craiovei crepusculare ocupate de austrieci, în special. Iar prin extensie, a întregului spațiu oltenesc.

## BIBLIOGRAPHY


Agopian, Ștefan, 2008. *Opere I*, Prefață de Eugen Negrici. Iași: Polirom.

Agopian, Ștefan, 2009. *Opere II*. Iași: Polirom.

Boicescu din Buiceşti, Alexandru, 1941. „Încă ceva despre biserica Vlădăianului din Craiova", în *Arhivele Olteniei*, Anul XX, nr. 113-118, ianuarie – decembrie.

Ciocârlie, Corina; Răsuceanu, Andreea, 2019. *Dicționar de locuri literare bucureștene*, Cu hărți originale de Rareș Ionașcu. București: Editura Humanitas.

Collot, Michel, 2011. „Pour une géographie littéraire", No 8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011. URL: https://www.fabula.org/lht/8/collot.html

Demetrescu, G. Mil., 1927. „Tot despre Casele Băneşti". *Arhivele Olteniei*, Anul VI, No 29-30, Ian.-Apr. (reluat „Vechile case ale Basarabilor din Craiova", din *Ramuri*, An XII, 1919, No. 13-14, pp. 193-196).

Dinculescu, Nicolae Gh., f. a. *Bisericile Craiovei. Un capitol din trecutul orașului*. Craiova: Editura revistei *Oltenia*.

Firescu, Alexandru; Gheorghiu, Constantin, 2009. *Craiova, mon amour. File de arhivă istorică și sentimental*, Ed. Îngrijită de Florea Firan. Craiova: Fundația-Editura Scrisul Românesc.

Fotino, Dionisie, 2008. *Istoria generală a Daciei sau Transilvaniei, Țării Munteneşti și Moldovei*. Vol. I-III. Traducere din limba greacă de George Sion. București: Editura Valahia (1859, Imprimeria Națională a lui Iosef Romanov et Cie.).

Manolescu, Nicolae, 2008. *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.

Moretti, Franco, 2016. *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe*, Cu un studiu de Alberto Piazza, Traducere de Cristian Cercel, Prefață de Andrei Terian. Cluj-Napoca: Editura Tact.

Negrici, Eugen, 2019. *Literatura română sub comunism*. Ediția a III-a, revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom.

Papacostea, Șerban, 1998. *Oltenia sub stăpânirea austriacă (1718-1739)*, Ediție îngrijită de Gheorghe Lazăr. București: Editura Enciclopedică.

Răsuceanu, Andreea, 2013. *Bucureştiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară*, Prefaţă de Sorin Alexandrescu. Bucureşti: Editura Humanitas.

Răsuceanu, Andreea, 2016. *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*. București: Editura Humanitas.

Țeposu, Radu G., 2006. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, Prefață de Al. Cistelecan, București: Cartea Românească.

Vasilescu, Alexandru A., 1927. „Casele Bănești din Craiova în sec. XVIII-lea". *Arhivele Olteniei*, Anul VI, No. 29-30, Ian.-Apr.

## *THE ENGLISH NOVEL VERSUS THE FRENCH NOVEL IN THE INTERWAR PRESS*

**Calina Paliciuc**
**Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: Speaking about the relationship between English and French literature, I. Botez highlights a historical reality, for almost one hundred and fifty years, the classical literature of France dominated the literature of Europe.*
*After this period European literature is under the influence of the English novel because few writers have reached the popularity of the novelists Defoe, Richardson and Fielding*
*With full justification, the Romanian Englishman emphasizes the fact that England revived the modern literature of the continent, and France spread it.*
*In the interwar period, the Romanian press showed a real interest in the English novel, with a predilection for the modern one.*

*Keywords: English novel, French novel, interwar press, writers, translators*

Vorbind despre relaţia dintre literatura engleză şi cea franceză, I. Botez evidenţiază o realitate istorică:

„Timp de aproape o suta cincizeci de ani, literatura clasică a Franţei a dominat literatura Europei în veacul al XVII-lea şi în prima jumătate a sec. al XVIII-lea. După această perioadă literatura continentului intra sub influenţa romanului englez pentru că puţini scriitori au avut o aşa popularitate în Franţa şi apoi pe tot continentul ca Defoe, Richardson şi Fielding." Citându-l pe Joseph Texte, continuă: „Englezii sunt maeştrii oricărui romancier care ţine azi condeiul în mână. Literatura burgheză, adică întreaga literatură a timpurilor modeme, îşi are rădăcina în romanul englez "

Cu deplină îndreptăţire, anglistul român subliniază: „Anglia a renăscut literatura modernă a continetului, iar Franţa a răspândit-o, după cum libertăţilor constituţionale, născute pe pământul Angliei, Franţa le-a dat elanul Revoluţiei Franceze."

I. Botez încearcă să surprindă elementele ce individualizează literatura engleză, distanţând-o de cea franceză:

„Sentimentalismul e o caracteristică distinctivă a literaturii engleze. Ea n-a distilat genuri pur intelectual, bazate numai pe însuşiri formale de expresie, aşa cum se întâmplă în literatura franceză, cu rafinaţii stilului şi ai esteticii ,în literatura franceză găseşti, de obicei, mai mult preocupări de compoziţie, la baza celei engleze e o mai adâncă intuiţie. Ceea ce caracterizează literatura engleză e amploarea ei sufletească: lirism, sentiment al naturii, poeziei, largi simpatii umane, vigoare dramatică."

Şi urmărind sinuozităţile raporturilor franco-române în literatură, cu accentul pe roman, I. Botez scrie:

„Epoca puternicii influenţe a literaturii engleze asupra Franţei şi apoi prin ea asupra Europei întregi, începută la jumătatea veacului al XVlII-lea continuă peste o sută de ani, până spre apusul marilor reprezentanţi ai perioadei victoriene:

George Eliot, Dickens, Thackeray, Carlyle ... în acest timp scriitorii francezi sunt aproape imitatori ai marilor scriitori englezi.Succesul lui Walter Scott pe continent a fost enorm. După epoca victoriană, Franţa ajunge iar în fruntea literaturilor. De după război însă Anglia pare ca iar îşi începe ascensiunea. Bernard Shaw, Wells, Galsworthy... au trecut de mult triumful pe continent."

Ceea ce intuia I. Botez în 1924 va fi deplin confirmat de evoluţia ulterioară a faptelor: elementele novatoare de găsit cu precădere la romancierii englezi vor influenţa hotărâtor romanul modern.

Cât despre modalităţile în care s-a realizat influenţa literaturii engleze asupra literaturii române, I. Botez le sugerează într-o frază, folosind şi un termen uzual azi.

„Literatura engleză a început influenţa ei asupra literaturii noastre, prin intermediul literaturii franceze, care, pe la mijlocul secolului trecut, implica organic exercitarea unei influenţe de *Second-hand* a literaturii engleze."

*(I. Botez,* Priviri asupra limbii şi literaturii poporului englez, în „Viaţa. *Romanească", XVI, 1924, nr. 3, martie, p. 412-428)*

În 1928, Izabela Sadoveanu publică un interviu cu Silvia Stevenson: „călăuza sa de la PEN Clubul londonez - de fapt un monolog - nu se aude decât o voce - cea a „intervievatei" - vorbind despre romanul modern englez:

„Cei vechi erau povestitori adevăraţi. Ei ţineau să ştie ce s-a întâmplat până la urmă cu eroii povestirii lor. Se preocupau de verosimilitate şi de culoarea locală şi sileau creaţiunea artistică să se modeleze după concepţia lor de viaţă.

Astăzi "povestirile acelea tari" nu mai mulţumesc decât gusturile superficiale şi vulgare. Scriitorii noi nu urmăresc decât redarea "unui crâmpei de viaţă", cum a zis Wells. Scriitorii tineri vor să ne dea viaţa "clipă cu clipă" şi ades devin ininteligibili,îi interesează "discontinuitatea eului"."

(Izabela Sadoveanu, *Literatura engleză actuală. De vorbă cu Miss Silvia Stevenson,* în „Adevărul literar şi artistic", IX, 1928, nr. 385, 22 aprilie, p. 5-6)

Aflat la Paris, Mihail Sebastian e cucerit de romanul englez şi încearcă la rândul lui să-i surprindă notele ce-1 diferenţiază de cel francez. într-un articol publicat în „Cuvântul", în 1930, M. Sebastian scrie:

„E curioasă rezistenţa romanului englez din sec. al XlX-lea. Valabilitatea lui artistică este dintre cele mai certe: nu numai materialul de observaţie, atitudinea morală şi intuiţiile psihologice; dar chiar mijloacele lui de expresie - adică partea mai trecătoare şi mai nesigură a unei opere - sunt astăzi încă de actualitate. Nu cunosc multe opere din acel timp care să "dateze", care, adică, să-şi trădeze într-un fel oarecare epoca.

Romanul francez al aceluiaşi timp nu înfruntă nici pe departe cu asemănătoare siguranţă controlul autorului de azi. Nu ma gândesc numai la romancierii englezi de prim ordin ai epocii, Dickens, Meredith şi Mardy, cărora sec. al XlX-lea francez le poate opune triumfător romanul lui Balzac, Flaubert şi al lui Stendhal, dar superioritatea e evidentă şi surprinzătoare în ce priveşte istoria romanului dincolo de aceste şase nume alăturate. Intr-adevăr, într-o vreme când George Sand, Merime, Gauthier, Aphonse Dandet, Maupassant, Zola şi Goncourt sunt, cu minime rezerve, şterşi din memoria vremii, o întreagă literatură ce trece dincolo şi dincoace de epoca victoriană de la Jane Austen până la surorile Bronte şi GeorgeEliot, şi de acolo până la George Moore, o întreagă literatură de diverse temperaturi morale, atitudini şi şcoli, se dovedeşte continuu vie, capabilă să reziste unui gust şi unei inteligenţe atât de depărtate de timpul lor. De ce? E o superioritate de structură a prozei englezeşti. Ea pleacă de la observaţie şi experienţă personală, ea se îndreaptă spre om şi spre viaţă, cu o curiozitate decisă şi lucidă e în căutare de adevăr şi substanţă. Viaţa acestor insulari răspunde mai mult înlăuntru şi se petrece în adâncime. Geografia lor simplă - apa, stâncă şi ceaţă - îi reduce la singurătate şi îi închide într-o existenţă interioară, unde mintea e scrutătoare şi cuvântul prudent. În asemenea condiţii sufleteşti de viaţă, romancierul englez a fost ferit de stil.

El a lucrat cu fapte şi senzaţii. Arta lui a fost efectiv o experineţă umană. O artă legată de viaţa atât de strict, şi deci de adevăr, rezistă. Englezii nu frecventează patetismul expresiei, nu lucrează deci cu material alterabil. Iată de ce, în vreme ce nuvele naturaliste ale lui Zolâ

sunt ilizibile, eu pot citi cu plăcere povestirile de debut - tot naturaliste - "Oamenii din Dublin" ale lui James Joyce."

(Mihail Sebastian, *Romanul insular*, în „Cuvântul", VI, 1930, nr. 17-21, 5 februarie, p. 1)

În 1937, în „Revista Fundaţiilor Regale", Dragoş Protopopescu publică articolul *Actualităţi engleze: Criza romanului şi alte crize.*

Regăsim paralela între literatura engleză şi cea franceză, realizată în stilul său ... colorat:

„Englezii, nici în vremi de mari temperaturi literare, nu s-au agitat ideologic. La francezi, literatura ia cronic un caracter de epidemie, bântuie, cu un nou curent, cu o nouă scarlaţină de idei. Veacurile XVIII şi XIX sunt pline de conţinut de mişcări abstracte, şcoli literare, teorii şi manifeste. În Anglia însă, trecerea de la clasicismul veacului XVIII la romantismul veacului XIX se face cu o simpla Prefaţă la ediţia a doua (din 1800) a *Baladelor lirice le* care Worsdworth şi Coleridge le scosese împreună.''

Considerând că Joyce („geniu morganatic") şi D.H. Lawrence „au epuizat romanul englez, l-au istovit", crede că salvarea vine de la „retramparea în fondul poetic" şi dă câteva exemple: *Janus* de George Batker, Miss Dorothy Richardson şi noul ei roman *Clear Horizon,* apoi John Hargrave cu romanul *Times ends* (S-a sfârşit cu orarul de vară).

(Dragoş Protopopescu, *Criza romanului şi alte crize*, în „Revista Fundaţiilor Regale, IV, 1937,nr. 3, martie, p. 683-690). În sfârşit, un articol amplu semnează George Sbârcea în „Curentul literar" din 1941, având în centrul atenţiei romanul englez contemporan. Spre deosebire de punctul de vedere unanim acceptat, G. Sbârcea nu consideră că fizionomia prozei engleze s-a definit doar prin contactul cu spiritualitatea franceză, chiar dacă nu poate fi contestată influenţa exercitată de André Gide, Marcel Proust, dar şi cea a lui Bergson şi-a raţionalismului francez. Influenţa aceasta ia note personale, iar nota fundamentală - trăsătura de unire a tuturor marilor scriitori englezi e - scrie G. Sbârcea - „setea demetafizică". Spre ilustrare, autorul se opreşte asupra câtorva mari scriitori cum ar fi: D.H. Lawrence, John Cowper Powys - aproape necunoscut la noi, J. Conrad, J. Joyce, V. Woolf şi A. Huxley.

Răspunde celor care reproşează romanului englez că a neglijat aspectul social şi a neglijat masele, acordând un prea mare interes individului, vieţii lui interioare.

(George Sbârcea, *Peisajul metafizic al romanului englez contemporan*, în „Curentul literar", II, 1941, nr. 97, 8 februarie, p. 4-5)

Chiar dacă, aşa cum s-a văzut - textele sunt uneori contradictorii (pentru Dragoş Protopopescu romanul englez e „antimetafizic", pentru George Sbârcea scriitorul britanic e definit de „setea de metafizic"), ele surptind câteva note definitorii aşa cum se va vedea când vom trece de la general la particular.

Şi Adrian Maniu o consideră astfel, dar „deşi e o carte pentru copii, e totuşi o pagină de glorioasă istorie a umanităţii , întâmplarea adevărată avea totuşi o frumuseţe de simbol - nenorocirea dovedind puterea omului cinstit de a trai în singurătate . De aceea cronica romanţată a vieţii lui Robinson s-a bucurat prin veac de gloria cea mai mare şi alături de *Biblie* şi de *Casa unchiului Toma* (sic!) constituie cele mai citite cărţi în toate limbile pământului."

(Adrian Maniu, *Robinson Cruzoe* (sic!), în „Adevărul", 44, 1931, nr. 14.526,9 mai, p.l).

Un mic text, nesemnat, aminteşte asemănările între viaţa lui Defoe şi cea a lui Cervantes, un altul, tot... anonim, vorbeşte despre o carte uitată" - *înconjurul Marii Britanii* - dar nici un articol nu are în vedere *Moli Flanders* sau *Jurnalul ¿lin anul ciumei*, nici pe Defoe ca întemeiator al ziaristicii moderne. Aşa cum am mai spus, textele pun accentul pe „lecţia" lui Robinson, văzut ca „un mic demiurg."

„... trăim într-o epocă critică, mergem în necunoscut şi nu ne putem bizui decât pe talazul de vrednicie ce ni l~am ridicat Scut împotriva tuturor evenimentelor adeverse [...] Noi suntem noii Robsinsoni." (Traían Che iar iu, *Noi şi Robinson*, în „Glasul Bucovinei, XVIII, 1935, nr. 4634,1 septembrie, p.2-3).

Ap. D. Culea publică două lungi articole despre *Robinson Crusoe* - reluând şi comentând - în scop didactic - subiectul cărţii. După ce afirmă ca nu e o carte pentru copii, ci mai degrabă pentru „tineretul de peste douăzeci de ani", având o mare valoare formativă, autorul subliniază că „înainte de a fi o carte universală, e definitorie pentru spiritul englez. *Robinson* întrupează rasa engleză în toate virtuţiile ei active."

Deşi îşi publică articolele în revista „Lamura" - organ al Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii, având în redacţie şi pe Nichifor Crainic, când comentează raporturile eroului cărţii cu, Dumnezeu, Culea scrie, foarte puţin ... ortodox:

„Astfel de creştinism este cu totul englez, protestant, puritan; adică activ, practic, dezbrăcat de formele dogmelor, e religia fără biserică şi preoţi, în armonie cu instictele rasei şi ale pământului. înarmat cu astfel de credinţă care consacră munca, oţeleşte braţul şi sufletul, omul curăţă, organizează, populeaza şi civilizează pământul.

Ce ar fi făcut oare un creştin de sub acest cer de răsărit, pasiv şi fatalist? Ar fi bătut mătănii, ar fi tras la cruci şi ar fi ridicat un mic altar, ar fi aşteptat de sus hrana şi mântuirea ca profetul Ilie în pustiu, s-ar fi îndobitocit ca schimnicii din pustiuri, a căror viaţa de negaţie umple articolele ortodoxe, natura l-ar fi învins şi el s-ar fi uscat ca roşcovele în chiar prezenţa lui Dumenezeu." Date fiind valenţele educative ale modelului, ar trebui, încheie D. Culea, să fie introduse în şcoli „lecţii de robinsoniade".

(Ap.D.Culea, *înţelesul lui „Robinson", în* „Lamura", II, 1940, nr. 3, decembrie, p. 223-238).

Cel mai popular romanicer al timpului său, dar stârnind aprecieri contradictorii, **Charles Dickens** a fost tradus - parţial sau integral - în toate limbile Europei. Despre destinul operei sale la noi a scris Grigore Vereş - *Opera lui Charles Dickens în România*, carte apărută în editura „Minerva", în 1982. Cercetătorul român conturează cu meticulozitate orizontul traducerilor din opera scriitorului în spaţiul românesc - începând cu cele publicate în revistele literare ale sec. XIX şi terminând cu apariţiile în volum - cele mai multe realizate după intermediare franceze şi - mai ales în spaţiul transilvănean - după cele germane.

Numele lui Dickens a fost menţionat - arată Gh. Vereş - pentru prima dată în 1842 în „Gazeta de Transilvania", când se traduce şi publică un articol dintr-un ziar german. în 1844, în suplimentul „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" apare prima traducere a unei schiţe dickensiene - *The Drunkard's Death,* realizată de profesorul braşovean Iosif Many. După ce l-a citit pe Dickens, în 1857, Titu Maiorescu a trimis aceluiaşi supliment o traducere din opera scriitorului englez, dar textul nu s-a publicat.

Şi la Iaşi, în cercul „Contemporanului" s-a manifestat un viu interes pentru opera lui Dickens potrivită să susţină ideile de dreptate socială promovate de revistă. în paginile ei vor fi publicate în 1883, în traducerea soţilor Nădejde, *Vălul negru,* după un intermediar francez, urmat şi de alte traduceri ale aceloraşi traducători, inventariate cu serupulozitate în cartea lui Gr. Vereş. Semnalăm doar câteva pentru a înţelege mai bine care era orizontul cunoaşterii operei dickensiene, asigurat, desigur, nu doar de aceste traduceri.

În 1886 în „Analele literare" apare un fragment din *A Christmas Carol*, sub titlul *O colindă în proză* sau *O istorie fantastică de Crăciun, în* traducerea marelui filolog Lazăr Şăineanu. Aşa şi-a început cariera îndelungată cea mai tradusă carte a lui Dickens în România, apărută în numeroase versiuni.

Şi ziarele bucureştene au publicat în foiletoanele lor fragmente din opera dickensiană, de pildă „Românul" şi „Naţiunea", care precizează chiar că traducerea s-ar fi făcut „după limbă engleză" - afirmaţie dificil de verificat.

După ce Sofia Nădejde ş-a stabilit la Bucureşti, a început să traducă, pentru revista „Lumea nouă”, romanul *Hard Times* (Timpuri grele), apărut în foileton în o sută douăzeci de numere, între anii 1894-1896.

Vereş consideră această etapă a publicării în reviste ca pe o primă fază, în care, e drept, texte fragmentare, sunt puse în circulaţie prin ziare de o largă audienţă.

A doua fază - cea a publicării în volum - începe odată cu tipărirea la Craiova, în colecţia "Cărţile copiilor" a editurii Ralian, a volumului *O noapte de Crăciun.* Apar apoi, în număr mare, volumaşe ce publică povestri, repovestesc romane . în 1929 apare un volum din *Documentele postume ale clubului Pickwick* - tradus de G. I. Crivăţ - dar nu e o traducere integrală. în acelaşi an apare şi romanul *David Copperfield,* în trei volume, în traducerea scriitorului V. Demetrius - o traducere integrală, cu menţiunea: „verificat după un text englez de Th. Eucharis”.

Deşi cu scăderile textului tradus, totuşi, prin intermediul altei traduceri, e importantă, fiind prima traducere integrală a unui roman” de Dickens în spaţiu] românesc. Timp de un sfert de veac această traducere a asigurat legătura cea mai importantă între cititorul român şi opera dickensiană.

**BIBLIOGRAPHY**


Bălu, Andi, *O perspectivă românească asupra literaturii engleze,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002

*Bălu, Andi, Receptarea literaturii engleze în România de critica şi istoria literară (1920-1946), Editura Minerva, 2001 Beza, Mărcii, Romantismul englez, Bucureşti*

**** Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918) voi I, Bucureşti, 1980*

**** Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944)Voi II,Bucureşti, 1997*

Margan, C. *Satire and Absurd in J. Swift’s Gulliver’s Travels*, Univ Aurel Vlaicu Arad, 2008

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români,* vol. I-IV, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995-2002

## *ON STENDHAL OR ABOUT THE WELL-TEMPERED CLASSICISM TASTE*

**Iulian Băicuș**
**Lecturer, PhD, University of Bucharest**

*Abstract : In this short essay I have tried to perform a literary cartography of the reception of Stendhal's works inside the Romanian literature, we have been trying to capture the instances of his reception, starting with the literary critics between the Two World Wars, and naming the different voices from the contemporary Romanian literary criticism, as well, This study is starting, initially, with the analysis of his novels, his very peculiar diary, and it is also focused on analysis of his voyage memorials, and of the letters he has sent to his sister, Pauline, in order to bring a contribution to a better knowledge of the reception of Stendhal's work. I have prepared this critical essay in the broader context of the catalytic relationships between the French Literature and his small sister, the Romanian literature, in the context of E. Lovinescu's theory of Synchronism, with its codicil, the mutation of the esthetic values. Stendhal's work, that has been studied by several Romanian literary critics, has influenced several writers, both from Romanian literature and World Literature. The first part of this text is dedicated to the analysis of his novels, and the second part to the analysis of his diary and to his two autobigraphical works, The Life of Henry Brulard and Memoirs of an egotiste.*

*Keywords: reception, influence, syndrome stendhaliene, diary, autobiographie, egotisme, love, war novel*

### A. Receptarea romanelor lui Stendhal în România

Nu mai are sens să rezumăm aici celebra teoremă sociologică a Sincronismului, enunțată în epoca interbelică de E.Lovinescu, dar ca să salveze situația ingrată în care se găsea literatura română, acesta oferea și o salvare, un codicil sau amendament care instituia mutația valorilor estetice, prin care culturile mici imitau doar elementele care se potriveau cu specificul lor național. Analiza noastră de caz va viza receptarea marelui prozator de limbă franceză și origine belgiană, Stendhal, nom de plume a contelui Marie-Henri Beyle, care este un autor deja canonic al literaturii franceze, tocmai potrivit pentru un studiu critic în care voi încerca să trasez o catagrafie a receptării operei sale, în epoci extrem de diferite și de către critici literari care admirau opera acestuia, începînd cu perioada mea predilectă, este vorba de cea interbelică pînă perioada contemporană.

Dacă ne referim la monografiile propriu zise în literature noastră ele debutează cu acea extrem de vie demonstrație a lui Tudor Vianu[1], un autor extrem de rafinat cînd vine vorba despre glossele pe marginea literaturii universale, intitulat **Ideile lui Stendhal,** în care primează, evident, analiza stilistică din școala lui Leo Spitzer, dar publicat în anul 1959, și de ce nu, extrem de util micul mi se pare azi și un alt studiu al Irinei Mavrodin[2], **Stendhal, scriitură și cunoaștere,** o quintesență a exegezei din zona noii critici franceze, un text în care analiza propriu zisă și subtila demonstrație teoretică influențată de semiotica literară și de structuralismul sau post-structuralismul francez sunt combinate cu scriitura biografistă, dar nu de tipul celei Sainte-Beuve-iene, pe care criticii români au abandonat-o de mult, extrem de rafinat mi se pare azi eseul lui Eugen Simion[3], **Contre Sainte-Proust**, din volumul **Întoarcerea autorului**, pe care îl putem privi azi ca un rechizitoriu al excesului de biografic, dar și ca pe un moment al receptării lui Marcel Proust, ciudat mi se pare faptul că un critic

[1] Tudor Vianu, *Ideile lui Stendhal*, București, ESPLA, 1959
[2] Irina Mavrodin, *Stendhal, Scriitură și cunoaștere*, București, Editura Albatros, 1980
[3] Eugen Simion, *Contre Sainte-Proust*, în *Întoarcerea autorului, Eseu despre relația autor-operă*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 13

francez de talia sa nu se declara prea încîtat de nivelul artistic al romanelor acestuia. Demersul ei se întemeia pe tentativa temerară a lui Maurice Blanchot[4], pe care tot domnia sa l-a tradus în românește, mă refer la un studiu de referința cum este **Spațiul literar**, de a-i privi pe autorii clasici prin ochii modernilor, transînd odată pentru totdeauna vechea querellă, n spiritu unui Bertrand de Chartres, care spunea în epocă medievală că toți contemporanii sunt niște pigmei cocoțați pe umerii unor uriași, de altfel tot doamna Irina Mavrodin a retradus romanul **Roșu și negru**, lăsînd și un soi de testament literar pentru viitorii traducători, spunînd că aceștia nu ar trebui să-și înfrumusețeze traducerea, și că o traducere trebuie continuu reluată pentru un public din momentul respectiv. De fapt interesul pentru literatura lui Stendhal este de dată ceva mai veche, în perioada interbelică autorul a fost remarcat de scriitori sau criticii literari C. Petrescu, Mihail Sebastian, sau Paul Zarifopol[5], cu eseul **Obsesiile lui Stendhal**, publicat în revista Adevărul literar și artistic, text pe care antologatorii nu l-au mai reluat în cărțile editate ulterior, dar care poate cît de cît fi refăcut pornind de la o epistolă trimisă unui amic, Barnoschi, ca să citățm doar cîteva nume. În această scrisoare Paul Zarifopol i-a vorbit despre opera lui Henri-Marie Beyle, reproduc aici, pentru conformitate, textul acestei scrisori:

„*Iubite domnule Barnoschi,*

*Vroiam tocmai să-ţi trimit* ***Obsesiile lui Stendhal,*** *când am primit scrisoarea dumitale. Îmi închipuiam că lucrul are să te intereseze. Bucăţica aceasta despre fizionomia omului este o pregătire pentru un articol asupra literatului Stendhal. Mare dor am să vorbim şi despre om şi despre literat. (...) În adevăr cred, ca şi dumneata, că amândoi avem dreptate. Beyle se vede a fi ridicol, după părerea mea, din pricină că a rămas copil pînă tîrziu de tot, cu deosebire în ce priveşte femeile, dar şi în general: felul vanităţii lui l-a reţinut prea lungă vreme în copilărie. A rămas cu un suflet de premiant întîi, veşnic nervos să nu-şi piarză rândul. Evident, un bolnav. Rareori a fost în stare să trăiască în înţelesul cel mai propriu al cuvîntului, - să fie adică în legătură directă şi imediată cu lumea. Din contră, el a fost toată vremea cu oglinda în faţă, - şi asta îl făcea comic. Şi toată această oglindire cronică, această preocupare puerilă de mutra lui morală şi fizică (nota bene!) i-a obstruat şi talentul literar.*

*Gîndeşte-te la cantitatea romanelor şi nuvelelor lui neisprăvite. Începea, de obicei, lucruri foarte lungi, şi le părăsea, fiindcă, în fond, vedea că e aceeaşi construcţie care se repetă.*

*Şi nici dragoste "obiectivă" pentru meşteşugul literar nu avea. În fond n-avea în minte şi în suflet decât un singur subiect : pe Monsieur Beyle şi visurile lui de dandy şi Don Juan fără noroc. Detracarea i-a fost mai mare decât talentul.*

*- Nu ştiu să fi zis Dostoievski c-a învăţat psihologie de la Stendhal, dar Tolstoi în adevăr a spus că de la el a învăţat cum trebuie descris războiul. Şi e drept că descrierea bătăliei de la Waterloo în Chartreuse de Parme constituie o inovaţie literară însemnată.*

*(...) Cum zic, Stendhal era un bolnav, atât vroiam să arăt în articolul meu de acum ; pentru celălalt, care vine, rămâne de arătat consecinţele acestei boli în activitatea pur literară(...)*

*Cu cele mai calde salutări,*

*P. Zarifopol".*

În eseul critic al lui Paul Zarifopol, **Obsesiile lui Stendhal,** acesta punea pe primul plan obsesia pentru muzica lui Haydn, dar probabil că nu este singura obsesie a acestuia.

[4] Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, ediția I, București, Editura Univers, 1980

[5] Paul Zarifopol, *Obsesiile lui Stendhal*, în *Pentru arta literară*, ediție îngrijită și introducere de Al.Săndulescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p.23

Mihail Sebastian[6] se va opri în analizele sale asupra mai multor romane, vezi serialul acestuia publicat în **Revista Fundațiilor Regale**, **Literatura lui Stendhal**, deşi face o declarație cel puțin surprinzătoare azi, că romanul **Lucien Leuwen**[7] care poartă subtitlul **Le rouge et le blanc, Roșul și alb,** i se pare destul de dubios, dar se va îndrăgosti subit de doamna de Chasteller, comparată cu doamna T., va analiza pasivitatea sufletească a lui Armance[8] punînd-o pe seama faptului că acesta era… babilou, sau va vorbi despre Lucien Leuwen sau Lamiel în termeni foarte apreciativi, aici întîlnim pasaje ca acesta în care autorul studiului vrea să prindă într-o singură definiție inteligența lui Stendhal:

„*Inteligența lui Stendhal are adîncimea apelor curate, și se pare că pietrele sunt foarte aproape de suprafața lucie a undelor și în realitate nu le vei ajunge niciodată. Ea trece prin adevăruri și situații sufletești cu ușurința aparentă a unui pas de plimbare. E antrenată, suplă și bine dispusă. Are ceva din ritmul melodiilor lui Cimarosa și Rossini, pe care Stendhal le iubea și pentru grația lor exterioară și pentru sensibilitatea lor abundentă, caldă, ironică. Dar cu aceeași sinceritate cu care această inteligență este sclipitoare, vioaie și amuzantă, ea poate fi patetică, interioară, mergînd pînă la tragic și la deznădejde. Oscilația e bruscă. Lumea devine în urma acestei variații un joc agreabil sau crunt, înțeles pînă la ultimele lui resorturi sau învăluit cu o perdea, dincolo de care de-abia bănuiești forme sau mișcări de viață ascunsă*”.

E un superb exemplu de scriitură îndrăgostită, vezi celebrul eseu al lui Roland Barthes, **Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit**, iar observațiile lui Mihail Sebastian pornesc de la lecturi mai vechi, el compară **Armance**[9] cu **Legăturile primejdioase** ale cavalerului de Laclois, iar Octave de Molivert este descris de criticul literar ca fiind un impotent care nu poate trăi bucuriile decît proiectîndu-le în imaginație, oricum ca erou el nu se ridică totuși la înălțimea unor Fabrice del Dongo sau Lucien Leuwen. Romanul **Armance** se salvează prin faptul că Stendhal nu apasă și nu insistă asupra unor lucruri secundare, iar cartea ridică multe probleme și după ce o închizi, fiind din aceeași familie de spirite cu **Crinul din vale**[10]**, La porte etroite**[11] a lui Gide sau **Principesa de Cleves**[12]. De altfel Gide își asumase integral descendența din literatura lui Stendhal fără nicio rezervă în **Jurnalul** său uriaș, și la propriu și la figurat.

Despre eroul eponim din **Lamiel,** Mihail Sebastian scrie doar că acesta făcea dragoste doar din curiozitate, evident, eroul era o mască a autorului său, Henri Beyle, care se dădea în vînt după aventuri cu doamnele din înalta societate, o mică parte fiind transpuse în romane sau povestiri, unele rămase neterminate, vezi autobiografia sa mascată din **Viața lui Henri Brulard**[13], în care raportul dintre autor și personaj poate fi foarte ușor încadrat în tipologia

---

[6] Mihail Sebastian, *Literatura lui Stendhal*, în *Cronici, eseuri, memorial*, ediție de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, 1972

[7] Stendhal, *Lucien Leuwen*, traducere de Șerban Cioculescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962

[8] Stendhal, *Armance*, **s***au citeva scene dintr-un salon parizian In 1827***,** traducere de Elsa Groza, București, Editura Eminescu, 1975

[9] Stendhal, *Armance*, **s***au citeva scene dintr-un salon parizian In 1827***,** traducere de Elsa Groza, București, Editura Eminescu, 1975

[10] Honoré de Balzac, *Crinul din vale*, traducere de Lucia Demetrius, București, Editura Literatură Universală, 1967

[11] André Gide, *La porte étroite*, Paris, Editions Gallimard, 2000

[12] Doamna de Lafayette, P*rincipesa de Montpensier, Zaide, Principesa de Cleves, Istoria Henriettei de Anglia; Contesa de Tende*, ediție critică, ingrijită și comentata de Dolores Toma și Demostene Botez, București, Editura Univers, 1984,

[13] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard, Amintiri egotiste*, traducere și postfață de Modest Morariu, București, ELU, 1965

propusă de Phillipe Lejeune[14] în **Pactul autobiografic**, dar fără doar şi poate pasajul cel mai semnificativ este cel în care este descrisă inteligenţa lui Lamiel:

„*Îmi place inteligenţa lui Lamiel. Nu are desigur nimic din transfigurarea marilor pasionaţi ai lui Stendhal, nimic din mişcarea multiplă, accidentală şi schimbătoare. E inteligenţa pur şi simplu. O inteligenţă căutătoare şi limpede ca un curent de apă ce trece printre lucruri, peste ele, dedesubtul lor şi trece mai departe. Ironia ei nu e nici răutate, nici sentimentalism, nici dezabuzare şi nici nimic din ce ar putea fi în psihologia cinicilor de profesie. E doar un fel de a înţelege oamenii şi întîmplările vieţii. E o destindere a minţii, aşa cum o goană straşnică pe malul Decisei, din tîrg pînă în pădure, era o destindere a picioarelor ei cu fluiere subţiri şi înalte”.*

*Last but not least,* portretul lui Lucien Leuwen este cel al vieţii romanţate a lui Henri Beyle însuşi. Autorul subliniază continua pendulare a eroului romanului între două sentimente antinomice, fiind incapabil de a alege pe unul sau pe altul dintre ele, recunoscîndu-i autorului capacitatea de a construi unicul cuceritor inteligent din literatura universală, dat fiind că mitul lui Don Juan nu-i prea spune nimic lui Mihail Sebastian, considerînd că acesta este doar o funcţie nu un individ bine conturat. Eroina cea mai sensibilă cea mai nobilă şi generoasă din literatura lui Stendhal rămîne doamna de Chasteller, care nu numai că poartă „*nimbul dramei pe care o trăieşte”, ci duce cu sine „greutatea, dimensiunile şi contururile realităţii ei totale*”. Astfel, cînd închizi paginile romanului acesta păşeşte în realitate aşa cum „*lumina Ierusalimului lui Carpaccio depăşeşte pînza tabloului şi mîngîie obrajii privitorului, mai albă, mai strălucitoare şi mai reală decît lumina soarelui de afară*”. Găsim în aceste rînduri un mic omagiu adus unui personaj literar care depăşeşte în profunzime sufletească pe casta prezidentă de Touvelles din **Legăturile primejdioase**[15] ale lui Laclos sau pe principesa doamnei de la Fayette.

Tot din perioada interbelică, iată un pasaj superb din **Jurnalul** lui Octav Şuluţiu[16], care îşi propune să lumineze trăsăturile caracteriale ale lui Fabrice del Dongo, protagonistul romanului **Mănăstirea din Parma**, şi anume că romanul adevărat începe de la pagina 200, capitolul al cincisprezecelea al cărţii fiind o capodoperă prin subtiitatea discuţiei dintre prinţul Parmei şi ducesa Sanseverina, cu manopera ultimei cu furia reţinută a celui dintîi. Urmează un tablou foarte viu al personajului Fabrice del Dongo, care poate fi botezat omul incapabil de dragoste: “*În Fabrice stă pielea omenească desubstanţializată de epoca revoluţiilor, a imperiului napoleonian, şi a perioadei următoare, de pasiune şi senzualitate. Epoca aceea a scurs din om toată intensitatea patimei şi a lăsat în loc un om gratuit. Omul care nu vrea şi nu înnebuneşte de nimic,ci trăieşte pur, fără preocupări etice sau sociale. Fabrice acţionează dezinteresat, fără a fost sau va urma. El nu stă în slujba niciunui ideal. Nu se entuziasmează ci trăieşte numai intelectualist. Adică se foloseşte de viaţă pentru a o fructifica conştient, dar fără a-i scoate utilităţi şi fără a-i exprima cauzalitatea principală. De aceea îl vedem pe Fabrice depreocupîndu-se completamente de profesiunea pe care o va avea în viitor, oricare îi este egală! El n-are opţiuni pentru niciuna dar are pasivitatea pentru oricare. De aceea el nu este pasionat, wertherian, şi nici măcar donjuanesc, în sensul superficial al cuvîntului. E donjuanesc întrucît se foloseşte conştient şi pur de viaţă. Dar nu e Don Juan în sensul profund. Fabrice este acreator. Epoca 1830 este epoca de formaţie a acelei burghezii care s-a exprimat între 1850 şi 1870. Fabrice e un transplantat. El e un om al epocii trecute, napoleoniene, fără intensitatea conţinutului emoţional. Şi izolat într-o nouă epocă, acest om a renunţat la orice mentalitate şi atitudine pentru a trăi pur, bergsonian*”.

---

[14] Phillipe Lejeune, *Pactul autobiografic*, în *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p.14

[15] Choderlos Laclois, *Legături primejdioase*, traducere de Al. Philippide, Prefaţă de Aurelian Tănase, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966

[16] Octav Şuluţiu, *Jurnal*, ediţie de Nicolae Florescu, Editura Dacia, 1972, p.150

Nu vreau să epuizez acum şi aici lista exegeţilor români ai lui Stendhal, ei sunt mulţi şi din toate epocile, dar voi sublinia modul în care eseiştii noştri se raportează la opera lui în secolul XX, luînd în calcul modul subtil în care marele stilist al culturii franceze a schimbat romanul european, Paul Zarifopol aminteşte descrierea bătăliei din romanul **Mănăstirea din Parma**[17], cel care a avut o înrîurire directă asupra tuturor prozatorilor din lume, începînd cu Lev Tolstoi, pe parcursul eseurilor sale Paul Zarifopol trimite foarte des la opera lui Stendhal, citînd teoria cristalizării, din eseul Despre dragoste, cu referire la poezia lui Eminescu, cu romanul lui Lev Tolstoi, **Război şi pace**[18] şi continuînd cu Erich Maria Remarque[19], din **Pe frontul de vest nimic nou**, sau Camil Petrescu[20], vezi studiile lui Ovid S. Crohmălniceanu despre **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.**

Ca să fiu concis trebuie să amintesc faptul că Al.Paleologu a semnalat într-o serie de eseuri înrîurirea acesta a lui Stendhal asupra prozei lui Camil Petrescu, semnalînd cavalerismul unor eroi ca Ştefan Gheorghidiu sau Ladima, dar în opinia lui criticul francez care a salvat acest motiv al operei lui Stendhal a fost René Girard[21] , cel care inventează dorinţa triunghiulară şi o aplică operelor lui Stendhal, Proust sau Flaubert în **Minciună romantică şi adevăr romanesc**. Seria criticilor care au trasat această paralelă începe, de fapt, cu G. Călinescu, cel care l-a comparat primul pe Andrei Pietraru cu Julien Sorel, pornind chiar de la o discuţie dintre personajele piesei şi de la indicaţia autorului din **Addenda la falsul tratat**, continuînd cu Ovid S. Crohmălniceanu, care recurge şi el la aceeaşi paralelă, în capitolul consacrat romancierului din **Literatura română între războaie**[22] şi sfîrşind cu Alexandru Palelologu sau Nicolae Manolescu, în capitolul consacrat autorului din eseul **Arca lui Noe**, în care criticul român prelua conceptul de „dorinţă triunghiulară", folosit de René Girard pentru a descrie iubirea stendhaliană sau flaubertiană, toţi criticii români afirmă afinităţile elective ale lui Camil Petrescu pentru proza marelui scriitor de expresie franceză.

În cazul lui Ovid S. Crohmălniceanu acesta aduce în discuţie de mai multe ori teme stendhaliene, citează teoria cristalizării în iubire, care a intrat, într-o formă uşor modificată în eseul **Doctrina substanţei**[23], dar invocă şi alte cîteva romane ale lui Stendhal, comparîndu-i pe noocraţii lui Camil Petrescu cu Lucien Leuwen, eroul romanului cu acelaşi nume sau cu Octave de Malivert, eroul din **Armance**[24]. Hiba lor principală de construcţie o constituie excesul de autoobservaţie, cu precizarea că excesul acesta de luciditate, vezi formula care i sa tot atribuie lui Camil Petrescu, „Cîtă luciditate, atîta dramă", dar care nu a fost inventată de el ci doar preluată, via Ibsen, din caietele lui Leonardo da Vinci, îi conduce la gesturi emfatice, la o uşoară paranoia, şi uneori chiar la sinucidere. Explicaţia ar putea fi şi de natură culturală, asemenea personaje neexistînd ele au fost importate din mediul culturilor nordice, singurul exemplu autohton de om capabil să moară pentru o idee fiind meşterul Manole, mă rog, un mit al sacrificiului pentru artă, exploatat magistral în teatru de Lucian Blaga, Adrian Maniu sau de Haig Acterian.

---

[17] Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, traducere de Anda Boldur, Bucureşti, ESPLA, 1960

[18] Lev Tolstoi, *Război şi pace,* traducere de Ion Frunzetti & Nicolae Parocescu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2018

[19] Erich Maria Remarque, *Pe frontul din vest nimic nou,* traducere din limba germană de Emanoil Cerbu, Iaşi, Editura Polirom, 2017

[20] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, Întîia noapte de război*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

[21] Rene Girard, *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, traducere de Alexandru Baciu, Editura Univers, 1972

[22] Ovid S.Crohmălniceanu, *Camil Petrescu* în *Literatura română între războaie*, vol.I, Buucreşti, Editura Minerva, 1972

[23] Camil Petrescu, *Doctrina substanţei*, ediţie îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim si **Vasile Dem. Zamfiresc, s**tudiu introductiv de Vasile Dem.Zamfiresscu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988

[24] Stendhal, *Armance, **s**au citeva scene dintr-un salon parizian In 1827***,** traducere de Elsa Groza, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975

Precizări interesante putem descoperi într-un alt eseu, un superb exemplu de comparatism literar, avîndu-l ca autor pe Alexandru Paleologu[25], intitulat chiar **Tema duelului la Camil Petrescu**. La rîndul său, Nicolae Manolescu[26], un alt mare îndrăgostit de literatura lui Stendhal, criticul admira deschis modul în care nebunia romantică, dar şi aventura erotică sau patima sunt combinate cu luciditatea, autoscopia şi calculul rece. Cînd N. Manolescu reciteşte cîteva scene din **Lucien Leuwen**[27], romanul lui Stendhal căruia Mihail Sebastian îi consacra un superb foileton critic, criticului îi vine în minte tema plictiselii, tematizată de Erich Auerbach[28] în capitolul din **Mimesis** pentru un alt roman, **Roşu şi negru**. Romanul acesta mi-a schimbat şI mie adolescența, mărturisesc că a fost una dintre primele cărți serioase citite în adolescență, pe la 12-13 ani, de lectura căreia m-am apucat cu mare entuziasm şi pe care o recitesc mereu cu egală plăcere, de altfel cred că Julien Sorel este un erou demn de statutul de erou arhetipal al romanului universal. Aş reaminti cititorilor lui N.Manolescu acele pagini în care descrie scena în care, copil fiind, citea în paralel cu bunicul său romanul **Roșu și negru,** iar acesta era nerăbdător să-i povestească sfîrşitul cărții, un spoiler pentru cel mic, scenă descrisă în carte sa de memorii, **Cititul și scrisul**[29]**,,** de altfel a repetat acest ritual cu fetița sa credea că eroii camilpetrescieni cred mai mult în salvarea aparenţelor decît în adevăr, şi vedea toată această școală a romancierilor care alcătuiesc un dosar de existențe, ca o ștafetă trecută de la Stendhal la Gide. Recent, domnia sa a revenit la relectura romanului **Roșu și negru,** de data aceasta eliberat de sub influența unor René Girard sau Erich Auerbach, în eseul sau tema **Recitindu-l pe Stendhal**[30], text publicat în revista **România literară,** nr. 16 din 2012, subliniind alte aspecte ale cărții interpretate la o altă vîrstă, cum procedase G. Ibrăileanu cu romanul lui Lev Tolstoi, **Anna Karenina**. Cea de-a doua lectură, ține cont de toate considerațiile prezentate cu atîta minuție de Matei Călinescu[31] în **A citi. A reciti**.

Voi insista mai puţin asupra temei duelului, tratată pe larg într-un studiu excelent al lui Alexandru Paleologu, **Tema duelului la Camil Petrescu**. Din textul acestuia am aflat că primul autor care a descris romanul lui Camil Petrescu în termenii influenţei stendhaliene ar fi fost, de fapt, scriitorul Ion Marin Sadoveanu, care ar fi făcut încă din 1922 o afirmaţie corectă, şi nume că talentul scriitorului ar fi unul de factură stendhaliană. Cu toate acestea Alexandru Paleologu respinge ideea unanim acceptată, cum că Andrei Pietraru şi îndrăgostirea lui subită de Ioana Boiu ar fi episodul cel mai stendhalian al operei lui Camil Petrescu, Julien Sorel fiind doar un arivist şi un manipulator rece, iar mecanismul acţiunii lui Andrei Pietraru ar fi, de fapt, un orgoliu rezultat dintr-o vanitate nesatisfăcută. Alexandru Paleologu crede că eroi lui Camil Petrescu au preluat o versiune mai curînd medievală a celebrului amour courtoise, iar cavalerismul trimite pe cititori în direcţia acestui cîmp cultural.

Dacă ar trebui să rămînem pentru o clipă doar în acest registru al „ideilor gingaşe" al influenţei literare stendhaliene, ar trebui spus că există în critica noastră literară un sentiment mult mai puternic al înrudirii dintre Stendhal şi Camil Petrescu. Pornind de la cele patru tipuri

[25] Alexandru Paleologu, *Tema duelului la Camil Petrescu*, în *Spiritul și litera*, Ediția a doua, Cartea Romînească, 2007
[26] N.Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu depre romanul românesc,* București, Editura Grammar, 1998
[27] Stendhal, *Lucien Leuwen*, traducere de Șerban Cioculescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962
[28] Erich Auerbach, *Mimesis, Reprezentarea realității în literature europeană,* traducere de I.Negoițescu, postfață de Romul Munteanu, București, E.L.U., 1967
[29] N.Manolescu, *Cititul și scrisul*, Iași, Editura Polirom, 2002
[30] N.Manolescu, *Recitindu-l pe Stendhal*, în revista România literară, nr. 12 din 2012, accesată azi 18.05.2018
[31] M.Călinescu, *A citi. A reciti, Pentru o poetică a relecturii*, traducere de Virgil Stanciu, ediția a doua, Editura Humanitas, 2017

diferite ale amorului, propuse de Stendhal[32] în eseul său **Despre dragoste**, tradusă în limba română de marele nostru poet surrealist Gellu Naum, care este şi un important traducător, **amour passion, amour gôut, amour de vanité**, şi amour physique, vezi discuţia în jurul temei purtată între Cella Serghi şi Mihail Sebastian şi reprodusă succint în volumul cu caracter autobiografic Pe pînza de păianjen a memoriei, Al. Paleologu va opta pentru ultima, cea mai puţin profundă, pentru a descrie poveştile de dragoste din romanele lui Camil Petrescu, amorul vanitate. Pentru Cella Serghi amorurile lui Camil Petrescu, ascuns la umbra dublilor săi narativi sunt mai variate, dragostea lui Ştefan Gheorghidiu pentru Ella, cea a lui Fred Vasilescu pentru doamna T. intră în prima categorie, amorul fizic este cel dintre Fred Vasilescu şi Emilia iar restul personajelor se încadrează în categoria amorului vanitate, cel descris în studiul lui Al. Paleologu.

Nu aș vrea să uit nici să amintesc în acest context nici textele mitocritice ale lui Gilbert Durand[33] din **Figuri mitice și chipuri ale operei**, în care părintele mitocriticii franceze repune în discuție eroismul pe dos al lui Lucien Leweun, în care Gilbert Durand vede în acest personaj un soi de anti-erou apropiat de modelul din romanele moderne, el fiind strivit sau înfricoșat de personalitatea doamnei de Chasteller, sau de mitul cultural al Egiptului, pe care îl știa din timpul campaniilor lui Napoleon, la care participase efectiv ca soldat, în **Viața lui Henri Brulard[34],** de fapt tema va fi preluată de Thomas Mann, în **Iosif și frații săi[35],** notabilă fiind observația că în literatura acestuia apare adesea motivul închisorii, al recluziunii, nu doar în **Mănăstirea din Parma[36]**, ci și în **Vania Vanini[37],** turnul din **Lamiel[38]**, temnița din **Roșu și negru[39]**, mînăstirea întăriță din **Starețа de Castro sau Prea multă îngăduință ucide[40]**.

Dacă aș fi pus în situația să stabilesc un top five al romanelor sale reflectate în oglinda jurnalului printr-un efect de proiecții între oglinzi paralele cred că cele mai important rămîne Roșu și negru, cu un Julien Sorel care se înscrie printre cei mai iubiți eroi ai literaturii franceze, nu ai cum să nu faci comparația cu Dinu Păturică al nostru deși romanul lui Stendhal este ceva mai complex, dat fiind că titlul metonimic trimite la alegerea pe care acesta o are de făcut, preferînd carierei militare și uniformei roșii a armatei napoleoniene calea parvenirii prin biserică, de fapt, el alege rasa de culoare neagră și, devenind perceptor al copiilor domnului de Renal, o manipulează pe soția acestuia pentru a se îndrăgosti de el, apoi la plecare îi va devasta sufletul. Cea de-a doua poziție este cea de secretar personal al marchizului de la Mole unde exercită cam același tip de seducție rece și de manipulare asupra fiicei marchizului, dar doamna de Renal îi va da planurile peste cap, trimițîndu-i o scrisoare marchizului în care îi va dezvălui adevăratul caracter al lui Julien Sorel, iar acesta se răzbună, încercînd să o ucidă cu un foc de pistol, care doar o rănește. Condamnat la moarte și executat el îi va înfrunta cu curaj pe jurați, strigînd: "Dar chiar daca aș fi mai putin vinovat, văd oameni care, fara să le pese de mila ce ar trebui sa le-o trezească tineretea mea, ar vrea sa

[32] Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, Iași, Editura Polirom, 2013
[33] Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei,* traducere de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998
[34] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard, Amintiri egotiste,* traducere și postfață de Modest Morariu, București, ELU, 1960
[35] Thomas Mann, *Iosif și frații săi*, traducere din limba germana **si** note de Petru Manoliu., Iași, Editura Polirom, 2013
[36] Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, traducere de Anda Boldur, Buucrești, ESPLA, 1960
[37] Stendhal, *Vania Vanini*, în *Romane și nuvele* și traducere de Dinu Albulescu, ELU, 1960, vol.I
[38] Stendhal, *Lamiel*, în *Romane și nuvele*, traducere de Dinu Albulescu, ELU, 1960, vol.I
[39] Stendhal, *Roșu și negru*, traducere de Gellu naum, București, traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1981
[40] Stendhal, *Starețа din Castro*, în *Cronici italiene,* traducere de Dinu Albulescu și Ovidiu Constantinescu; Prefață și tabel cronologic de Valentin Lipatti, Bucureşti, Editura Minerva, 1998

pedepsească prin mine şi să descurajeze astfel, pentru totdeauna, categoria aceasta de tineri care, născuţi într-o clasă inferioară şi oarecum apăsată de sărăcie, au norocul să dobîndească o educaţie bună şi îndrăzneala să se amestece în ceea ce orgoliul bogătaşilor denumeşte societatea înaltă."

Revolta aceasta a lui Julien Sorel este împotriva societăţii împărţite în caste, care îi opreşte pe tinerii de origine modestă să facă acel salt social care să le permită o viaţă de lux, deşi gestul lui nu-i tocmai justificabil din punct de vedere moral, dar romancierul îşi pedepseşte eroul mai ceva decît N. Filimon care nu-l condamnă pe Dinu Păturică la moarte ci la sărăcie şi mizerie morală. Oricum un burghez de talia lui Julien Sorel e un erou de roman mult mai reuşit decît ciocoiul lui Nicolae Filimon, date fiind şi diferenţele dintre Franţa napoleoniană şi România fanariotă, deşi structural, cei doi arivişti sunt identici.

Pe locul al doilea al acestui top sui-generis aş vota pentru **Mănăstirea din Parma**[41], Fabricio del Dongo fiind un erou mai mult decît stendhalian, un erou rotund, extrem de bine conturat, ca un desen en peigne fine, un veritabil erou de stampă japoneză, un soi de samurai francez, care se luptă cu spada dar ştie să fie şi un perfect gentil homme, un suflet nobil şi delicat, cum rar găseşti în literaturi mai plebee, în care aristocraţii nu-s chiar aşa de deşi, el candidează la postul de arhiepiscop, şi este susţinut de mătuşa lui contesa Sanseverina, o nobilă doamnă, dar este aruncat în temniţă de adversarii săi politici, iar aici intervine elementul neaşteptat, se îndrăgosteşte de Clelia, fata guvernatorului acelei închisori. De aici, începe romanul de aventuri, aidoma Contelui de Monte Cristo del Dongo reuşeşte să evadeze, asupra lui are loc şi un atentat prin otrăvire iar Clelia îl ajută să scape dar se căsătoreşte cu un alt bărbat, drept pentru care Fabricio del Dongo va lua drumul mănăstirii din Parma, care dă titlul romanului, gest destul de surprinzător pentru un erou creat de un scriitor cu biografia lui Henry Beyle.

Pe poziţia a treia aş trece romanul său, **Lucien Leuwen**[42], protagonistul lui face un cuplu absolut minunat, şi aici îi dau dreptate lui Mihail Sebastian, cu absolut fantastica doamnă de Chasteller, greu ca vreo eroină din literatura franceză să o depăşească, şi abia pe poziţia a patra aş trece **Armance**, care potrivit afirmaţiei pertinente a criticului literar Albert Thibaudet ar fi trebuit să se numească **Octave**, după numele eroului său, Octave de Malivert, un ultim descendent al unei familii nobile, de rasă veche, şi în sinuciderea căruia orice cititor sau iubitor al literaturii franceze poate vedea începutul actelor gratuite teoretizate iniţial de André Gide şi apoi duse la extrem de Albert Camus, mai ales prin crima provocată, parcă, de soarele algerian din **Străinul**. Meursault şi Armance sunt doi eroi dostoievskieni, care ştiu că sinuciderea sau crima sunt două soluţii existenţiale la fel de bune cînd destinul le apare drept o imensă fundătură. Celelalte romane sau nuvele ale lui Stendhal nu mi se par la fel de valoroase, este drept cred că ele se adresează mai mult cititorilor francezi, cu un bemol la Abaţia de Castro, o mică nuvelă care face parte dintr-un volum intitulat Cronici italiene, cred că nuvela Renaşterii italiene l-a atras ca un magnet pe Stendhal dar acesta i-a dat o strălucire pe care nu o avusese niciodată, căci cerul sub care trăiesc şi visează toate personajele sale este cel al Italiei, de un albastru infinit şi nu avem cum să nu iubim aceste personaje, chiar dacă teoria cristalizării nu-i tocmai pe gustul oricui ci doar a cititorilor ultrarafinaţi de literatură. Stendhal şi nu Henry Beyle este autorul care ne place, ne face să medităm, ne învaţă să iubim, să ne apărăm iubirile, să cucerim şi să ne retragem din faţa unei fortăreţe, fie că este doar una metaforică, cea a unei caste aristocrate, fie una reală, o abaţie sau o închisoare, sau o mănăstire, căci Gilbert Durand are perfectă dreptate nu există la nici un romancier francez imagini atît de clare ale claustrării ca la Stendhal, şi aici aş face legătura cu Jean-Paul Sartre, cu nuvela acestuia Zidul sau cu piesa care exprimă cel mai clar coşmarul

[41] Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, traducere de Anda Boldur, Bucureşti, ESPLA, 1960
[42] Stendhal, *Lucien Leuwen*, traducere de Şerban Cioculescu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1962

unui claustrofob, Cu uşile închise, iar replica celebră Infernul sunt ceilalţi se potriveşte drept moto general operei lui Stendhal.

B. Receptări ale jurnalului intim al lui Stendhal

Nu cred că există un jurnal mai controversat în literatura franceză decît cel al domnului de Beyle, în care găseşti de toate pentru toţi, o catagrafie a amantelor sale, scene de bătălie mai tari decît vestita bătălie din **Mănăstirea din Parma**, mi-ar trebui o viaţă ca să-l recitesc numai pe acesta ca în celebrele cursuri de literatură rusă a lui Vladimir Nabokov, explicîndu-l scenă cu scenă, în cel mai tare exerciţin de close-reading, include în el liste de cheltuieli exagerate, un eudemonism împins pînă la extrem în care naraţiunea de tip „mon coeur mis à nu", vezi mai tîrziu autenticitatea asta care va face ravagii asupra unor jurnalişti ca Charles Baudelaire, A.Gide, Julien Green sau Paul Léautaud. Pe ultimii doi nu prea ai cum să-i citeşti pe fragmente, fie şi în selecţia lui Modest Morariu, traducătorul unicei versiuni a jurnalului parţial a lui Julien Green[43], care oricum este mai interesant decît majoritatea romanelor lui, cu excepţia celui intitulat Leviathan.

Dacă ne gîndim bine, pînă la Stendhal, jurnal intim francez îl dăduse doar pe Amiel, adeptul subiectivismului în floare şi avea nevoie de un soi de recristalizare a genului. În general, aşa cum reiese din jurnalul lui Stendhal, acesta este un mare cheltuitor, îşi aruncă banii pe fleacuri şi se roagă apoi de creditori, dar respiră din plin aerul Italiei, pe care o simte drept o ţară ideală şi unde sufletul său de artist se hrăneşte direct din energia nesecată a Renaşterii, care îi reverberează în suflet, vorba unui vers din sonetul lui Alexandru Macedonski, „îi cîntă-n suflet anul", şi nu-i probabil, o carte de călătorie în Italia, în afara celebrei cărţi a lui Goethe, mai frumoasă ca acesta, de fapt cred că jurnalul lui Stendhal îşi construieşte singur cititorul, cel mai bune exemplu fiind modul în care a fost citit el de criticii din Franţa dar şi de criticii literari din România, mari iubitori ai literaturii franceze.

Şi nu mă refer aici la romanele autobiografice **Viaţa lui Henry Brulard şi Amintiri egotiste**[44] , autorul se autodefinea în ele ca fiind un timid din vanitate, de altfel nu am văzut la nici un autor din epoca lui, nici măcar la René-François de Chateaubriand[45], în **Memorii de dincolo de mormînt**, o asemenea înclinaţie spre autoanaliză, în care găsim, totuşi, mai multă informaţie personală decît în Jurnalul propriu zis. Englezii au o vorbă, Beauty is in the Eye of the Beholder, care s-ar traduce în cazul nostru contează cine citeşte acest **Jurnal** căci selecţia materialului este făcut complet diferit de G.Călinescu, mai atent la notaţii destul de plate, acesta face o listă de asemenea locuri comune din viaţa de burghez a romancierului, care îşi înşiruie ca mărgelele de sticlă pe o aţă fiecare cucerire în parte, etalînd-le parcă în faţa cititorilor, care asistă la această serie de mărturisiri din alcoov, nu le reiau aici din motive de pudoare, dar aceste selecţii sunt diferite în variantele propuse de Irina Mavrodin sau de N.Manolescu, sau de un biograf francez contemporan, Jean Lacouture[46], autorul cărţii **Stendhal, fericirea rătăcitoare**. În niciunul din aceste texte, mă refer la studiul critic al Irinei Mavrodin[47], **Stendhal, scriitură şi cunoaştere**, pătruns de influenţa Noii Critici din anii 60, din moment ce insistă asupra unor elemente cum ar fi destule argumente pentru o teorie a productivităţii textuale, relaţia dintre scriitură şi cunoaştere, sau relaţia dintre eul biografic şi cel jurnalistic, cum reiese din acest Jurnal intim extrem de controversat.

[43] Julien Green, **Plăcerea de a te povesti ţie insuţi. Pagini de jurnal**, ediţia a doua, traducere şi prefaţa de Modest Morariu Bucureşti, Editura Humanitas, 2007

[44] Stendhal, **Viaţa lui Henry Brulard. Amintiri egotiste,** traducere de Modest Morariu, ELU, 1965

[45] François-René de Chateaubriand, **Memorii de dincolo de mormînt,** traducere, studiu introductiv, cronologie şi note de Marina Vazaca, Bucureşti, Editura Albatros, 2002

[46] Jean Laucouture, **Stendhal, fericirea rătăcitoare**, traducere de Liviu Papuc, Chişinău, Editura Cartier, 2005

[47] Irina Mavrodin, **Stendhal, scriitură şi cunoaştere**, Bucureşti, Editura Albatros, 1985

Singurul critic literar de la noi care oferă un spațiu generos analizei jurnalului intim al lui Stendhal[48] este Eugen Simion[49], în trilogia sa critică **Ficțiunea jurnalului intim**, în cel de-al doilea volum, consacrat **Intimismului european.** Eu cred că **Jurnalul** lui Stendhal este cel al unui Romantic, dar, în versiunea sa Biedermeier, vezi conceptul propus de V. Nemoianu[50], din eseul **Îmblînzirea romantismului,** fiind la fel de plat ca **Însemnările zilnice** ale lui Titu Maiorescu**.** Cu toate acestea vorbim de spirite diferite, Titu Maiorescu nu este un coureur, și nu-și povestește toate aventurile în jurnalul intim, cum procedează Stendhal**.** Considerațiile sale privind poetica jurnalului intim, sunt extrem de clare, în opinia lui Stendhal, jurnalul trebuie să fie "un proces verbal matematic și inflexibil", adică să exprime într-un limbaj foarte clar ideile autorului său. Ideile lui privind stilul anticalofil sau de contabil, el preferă stilul exact, precis, iar jurnalul său reprezintă o parte însemnată a vieții sale intime, dar aici am putea cita în aceeași categorie, și corespondența cu sora sa, **Scrisori către Pauline**[51], care mie mi se pare mult mai vie și mai interesantă decît Jurnalul propriu zis, pentru că în acestea prozatorul alcătuiește un alt tip de jurnal, extime, termen propus de Michel Tournier[52], autorul primului **Jurnal extime** din literatura franceză, sau sau cele trei volume din **Memoriile unui turist**[53], aici se cuvine să-i mulțumim traducătorului, Modest Morariu care făcuse o veritabilă obsesie din traducerea lui Stendhal, din care a fost decupat mai apoi jurnalul de călătorie **în Italia, Roma, Neapole, Florența**[54]. orașul italian care l-a surprins cel mai mult fiind Florența renascentistă cu galeriile și vestigiile ei, un oraș muzeu care îi va provoca celebrul sindrom stendhalian. Autorul lovit profund de aceste frumuseți a fost obligat să se încuie în camera sa de hotel pentru a-și reveni și a continua vizitele prin muzee sau pe străzile celor trei orașe. Jurnalul său are un rol pedagogic, el vrea să cultive caracterul celui care îl scrie. Jurnalul intim în accepțiunea lui Stendhal trebuie să respecte principiul autenticității și al spontaneității, drept pentru care Eugen Simion stabilește denumirea acestei condiții drept legea Stendhal a jurnalului intim european.

În privința regulii calendarității, propusă de același Eugen Simion, adică a dictonului latinesc "nulla die sine linea", autorul nu este prea harnic sau nu se prea ține de cuvînt și nu își completează jurnalul intim zi de zi, destinatarul este fie el, fie un tînăr indiscret și străin, necunoscut și întîmplător. Există în text și foarte multe digresiuni, de obicei marcate de paranteze, utilizate pentru a marca natura sa fantezistă, după cum observă comentatorii săi, aprobați de Eugen Simion. Substanța jurnalului este una romanescă, chiar dacă vorbește despre evenimente din viața lui o va face la modul în care își scrie romanele, și în acesta Stendhal își trece în revistă zecile de cuceriri, avînd și preocuparea burgheză de a stabili ce rentă au doamnele cucerite, deși construiește o teorie despre dragoste, el este prea puțin îndrăgostit ci dă dovadă de un spirit burghez și cam mercantil în amor.

Nu aș încheia acest scurt excurs prin *Jurnalul* lui Stendhal fără să amintesc un pasaj pe care l-am recuperat din romanul lui Matei Vișniec[55], **Sindrom de panică în Orașul luminilor**, plimbîndu-se prin Florența și sufocat fiind de atîtea opere de artă, lui Stendhal i-a crescut tensiunea și s-a sufocat de prea multă frumusețe, episod cunoscut drept "sindromul Stendhal", iar dramaturgul și romancierul franco-român amintește și celebrul sindrom

[48] Stendhal, **Jurnal**, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1971
[49] Eugen Simion, **Ficțiunea jurnalului intim**, volumul II, Intimismul european, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p.34
[50] V.Nemoianu, **Îmblînzirea romantismului**, traducere de Alina Florea și Sanda Aronescu, București, Editura Minerva, 1990
[51] Stendhal, **Scrisori către Pauline**, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1975
[52] Michel Tournier, **Jurnal extime**, traducere de Radu Sergiu Ruba, București, Editura Humanitas, 2009
[53] Stendhal, **Memoriile unui turist,** volumele I-III, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1976-1978
[54] Stendhal**, Roma, Neapole, Florența,** traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1970
[55] Matei Vișniec, **Sindrom de panică în Orașul luminilor**, Iași, Editura Polirom, 2013

parizian al japonezilor, care odată ajunşi în **Oraşul luminilor** se îmbolnăvesc pur şi simplu, au din cîte se pare la dispoziție un telefon verde la ambasada lor din Paris unde primesc asistență psihologică gratuită.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Tudor Vianu, *Ideile lui Stendhal*, București, ESPLA, 1959
2. Irina Mavrodin, *Stendhal, Scriitură și cunoaștere*, București, Editura Albatros, 1980
3. Eugen Simion, *Contre Sainte-Proust, în Întoarcerea autorului, Eseu despre relația autor-operă,* București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 13
4. Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, ediția I, București, Editura Univers, 1980
5. Paul Zarifopol, *Obsesiile lui Stendhal*, în *Pentru arta literară*, ediție îngrijită și introducere de Al.Săndulescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997
6. Mihail Sebastian, *Literatura lui Stendhal,* în *Cronici, Eseuri, Memorial*, ediție de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, 1972
7. Stendhal, Lucien Leuwen, traducere de Șerban Cioculescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962
8. Stendhal, Armance, sau citeva scene dintr-un salon parizian In 1827, traducere de Elsa Groza, București, Editura Eminescu, 1975
9. Honoré de Balzac, Crinul din vale, traducere de Lucia Demetrius, București, Editura Literatură Universală, 1967
10. André Gide, *La porte étroite*, Paris, Editions Gallimard, 2000
11. Doamna de Lafayette, *Principesa de Montpensier; Zaide; Principesa de Cleves; Istoria Henriettei de Anglia; Contesa de Tende*, ediție critică, ingrijită și comentata de Dolores Toma și Demostene Botez, București, Editura Univers, 1984,
12. Stendhal, *Viața lui Henry Brulard, Amintiri egotiste*, traducere și postfață de Modest Morariu, București, ELU, 1965
13. Phillipe Lejeune, *Pactul autobiografic*, în *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000
14. Choderlos Laclois, *Legături primejdioase*, traducere de Al. Philippide, Prefaţă de Aurelian Tănase, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
15. Octav Șuluțiu, *Jurna*l, ediție de Nicolae Florescu, Editura Dacia, 1972, p.150
16. Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, traducere de Anda Boldur, București, ESPLA, 1960
17. Lev Tolstoi, *Război și pace*, traducere de Ion Frunzetti & Nicolae Parocescu, București, Editura Cartea Românească, 2018
18. Erich Maria Remarque, *Pe frontul din vest nimic nou*, traducere din limba germană de Emanoil Cerbu, Iași, Editura Polirom, 2017
19. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, Întîia noapte de război*, București, Editura Minerva, 1972
20. Rene Girard, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, traducere de Alexandru Baciu, Editura Univers, 1972
21. Ovid S.Crohmălniceanu, Camil Petrescu în Literatura română între războaie, vol.I, Buucrești, Editura Minerva, 1972
22. Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim si Vasile Dem. Zamfiresc, studiu introductiv de Vasile Dem.Zamfiresscu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988

23. Stendhal, *Armance, sau cîteva scene dintr-un salon parizian In 1827*, traducere de Elsa Groza, București, Editura Eminescu, 1975
24. Alexandru Paleologu, *Tema duelului la Camil Petrescu*, în *Spiritul și litera,* Ediția a doua, Cartea Romînească, 2007
25. N.Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu depre romanul românesc,* București, Editura Grammar, 1998
26. Stendhal, *Lucien Leuwen*, traducere de Șerban Cioculescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962
27. Erich Auerbach, *Mimesis, Reprezentarea realității în literatura europeană*, traducere de I.Negoițescu, postfață de Romul Munteanu, București, E.L.U., 1967
28. N.Manolescu, *Cititul și scrisul*, Iași, Editura Polirom, 2002
29. N.Manolescu, *Recitindu-l pe Stendhal*, în revista România literară, nr. 12 din 2012, accesată azi 18.05.2018
30. M.Călinescu, *A citi. A reciti, Pentru o poetică a relecturii*, traducere de Virgil Stanciu, ediția a doua, Editura Humanitas, 2017
31. Stendhal, Despre dragoste, traducere de Gellu Naum, Iași, Editura Polirom, 2013
32. Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, traducere de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998
33. Stendhal, *Viața lui Henry Brulard, Amintiri egotiste*, traducere și postfață de Modest Morariu, București, ELU, 1960
34. Thomas Mann, Iosif și frații săi, traducere din limba germana si note de Petru Manoliu., Iași, Editura Polirom, 2013
35. Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, traducere de Anda Boldur, Buucrești, ESPLA, 1960
36. Stendhal, *Vania Vanini*, în *Romane și nuvele* și traducere de Dinu Albulescu, ELU, 1960, vol.I
37. Stendhal, Lamiel, în *Romane și nuvele*, traducere de Dinu Albulescu, ELU, 1960, vol.I
38. Stendhal, *Roșu și negru*, traducere de Gellu Naum, București, traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1981
39. Stendhal, *Stareța din Castro*, în *Cronici italiene*, traducere de Dinu Albulescu şi Ovidiu Constantinescu, Prefaţă şi tabel cronologic de Valentin Lipatti, Bucureşti, Editura Minerva, 1998
40. Stendhal, *Viața lui Henry Brulard. Amintiri egotiste*, traducere de Modest Morariu, ELU, 1965
41. Jean Laucouture, *Stendhal, fericirea rătăcitoare*, traducere de Liviu Papuc, Chișinău, Editura Cartier, 2005
42. Irina Mavrodin, *Stendhal, scriitură și cunoaștere*, București, Editura Albatros, 1985
43. Stendhal, Jurnal, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1971
44. Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim,* volumul II, Intimismul european, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p.34
45. Stendhal, *Scrisori către Pauline*, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1975
46. Stendhal, *Memoriile unui turist*, volumele I-III, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1976-1978
47. Stendhal, *Roma, Neapole, Florența*, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1970

48. Matei Vișniec, *Sindrom de panică în Orașul luminilor*, Iași, Editura Polirom, 2013

49. François-René de Chateaubriand, *Memorii de dincolo de mormînt***,** traducere, studiu introductiv, cronologie și note de Marina Vazaca, București, Editura Albatros, 2002

50. Julien Green, *Plăcerea de a te povesti ție insuți. Pagini de jurnal*, ediția a doua, traducere și prefața de Modest Morariu București, Editura Humanitas, 2007

## *THE MECHANISMS OF LITERARY CENSORSHIP IN COMMUNIST ROMANIA*

**Cosmina Cristescu**
**Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov**

*Abstract: After 1944, the Romanian culture suffers amputations. Valuable writers are indexed and their texts are removed from the circuit of national values. The new political regime established by the will of Moscow uses censorship to achieve its political purposes.*
*The Communist censorship benefits from the contribution of sinister figures that compromise the national literature and history (Ion Ardeleanu, Mihail Roller, Leonte Răutu, Iosif Chisinevski, Miron Constantinescu, etc.). Any trace of tolerance towards ideological ambiguity disappears. The pogrom of the Romanian book will begin at the end of 1944, according to the Final Report of the Presidential Commission for the Analysis of the Communist Dictatorship in Romania. The list of books indexed will increase, reaching in 1948 (when the Ministry of Arts and Information publishes the volume entitled Prohibited Publications) a number of 8779 titles.*
*Books belonging to some essential authors of Romanian literature such as: Vasile Alecsandri, B.P. Hasdeu, Titu Maiorescu, Liviu Rebreanu, Nicolae Filimon, Mihail Kogălniceanu, I. Agârbiceanu, N. Iorga, Mihail Sebastian, George Topârceanu will disappear from the public libraries. The purpose of this dogmatic period is to direct the cultural life and literature through pure propaganda. Libraries and schools will become a marketplace for the Soviet cultural products.*

*Keywords: Communism, censorship, Romanian writers, propaganda*

Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 1917 din Rusia Sovietică conduce la apariţia unei noi orânduiri sociale, care se doreşte lipsită de exploatare şi de clase antagonice. Călăuzite de învăţătura lui Marx, Engels şi Lenin şi de experienţa primului stat socialist, în multe dintre statele lumii iau fiinţă partidele de tip nou ale clasei muncitoare. Astfel, la 8 mai 1921 este înfiinţat Partidul Comunist Român. După eliberarea de sub „jugul fascist" (23 august 1944) în istoria ţării noastre începe o nouă epocă.

Obiectivul esenţial al aparatului politic opresiv din România comunistă este apărarea puterii. După 1948 cultura şi literatura română sunt supuse unei remodelări structurale esenţiale. Un deziderat al revoluţiei culturale ce se desfăşoară în proaspăta Românie comunistă este răspândirea culturii în rândul maselor. Este vorba, conform teoriei lui Lenin, despre cultura proletară, o cultură alternativă, subversivă, marginală până la Revoluţia din Octombrie 1917 din Rusia sovietică, în raport cu cea burgheză dominantă.

Pentru a putea construi noua societate oamenii muncii trebuie să aibă un larg orizont cultural, o corectă orientare politico-ideologică, să fie călăuziţi de o conştiinţă superioară. Cu cât oamenii sunt mai instruiţi, cu atât aportul lor la construirea unei lumi noi este, în opinia ideologilor comunişti, mai mare. Presa, editurile, bibliotecile, teatrele, expoziţiile, muzeele, radioul, televiziunea, cinematograful, cluburile muncitoreşti, căminele culturale vor contribui la popularizarea valorilor artei, literaturii şi la educarea oamenilor muncii.

Literatura devine în România, ca de altfel în orice stat comunist, parte a unui sistem fundamentat de o ideologie unică. Fiind înregimentată în frontul propagandistic, literatura devine una instrumentalizată, pierzându-şi orice urmă de autonomie. Ea nu se mai adresează, ca în perioada anterioară instaurării regimului, unui cerc de iniţiaţi cu gusturi pervertite, ci marilor mase pe care îşi propune să le educe ideologic.

Prejudecăţi ideologice eronate conduc la negarea culturii neproletare, numită decadentism. În primii ani după instaurarea regimului comunist în România, literatura este obligată să devină oglinda realităţilor sociale ale vremurilor. Ilustrarea acestor realităţi se va

face cu ajutorul metodei de creaţie realist-socialiste: „Marele pogrom al cărţii româneşti organizat de autorităţile comuniste anulase trecutul artistic şi şterse însemnele creativităţii româneşti. Monopolul asupra producţiei editoriale şi asupra pârghiilor de control, cenzura acum omniprezentă au pregătit terenul adoptării modelului sovietic de artă pusă exclusiv în slujba propagandei. În realizarea acestui scop, o contribuţie decisivă a avut-o introducerea aşa-numitei *metode de creaţie* realist-socialiste (tipologii în alb-negru, conflicte rezolvate în sensul dorit de partid, învingător fiind, întotdeauna, reprezentantul clasei muncitoare, descris în culori luminoase, învins şi supus oprobriului exponentul clasei exploatatoare etc).

În curând, pe piaţă nu vor mai exista decât asemenea opere realist-socialiste, cu un evident conţinut mobilizator."[1]

Realismul critic (considerat treapta cea mai înaltă a realismului) exprimă protestul maselor populare împotriva degradării omului în societatea capitalistă. La baza metodei stă principiul partinităţii comuniste. Creaţia este privită ca act de participare la lupta pentru idealurile proletariatului revoluţionar. Dezvăluind şi sprijinind dezvoltarea orânduirii noi, creaţia realist-socialistă include în chip necesar critica a tot ceea este legat de burghezie şi de ideologia acesteia. În centrul creaţiei realist-socialiste se găseşte figura omului nou, a comunistului (în cazul operelor inspirate din realitatea epocii) sau figura luptătorului pentru dreptate socială (în cazul operelor de inspiraţie istorică).

Lucian Boia consideră că: „Faimoasele campanii de alfabetizare se înscriu în această schemă de gândire. Ne-ar fi greu să apreciem efectele lor reale, statisticile comuniste fiind statistici mitologice. Principiul ideal era însă clar: omul comunist trebuia să ştie să citească şi trebuia să citească. În primul rând scrierile părinţilor fondatori, ziarele, textele politice şi de propagandă. Şi apoi, o selecţie savant întocmită de lucrări clasice ale autorilor premarxişti sau nemarxişti (dar, evident, nu antimarxişti). Nume mari au fost astfel integrate sistemului şi au ajuns să justifice ideologia comunistă (fără voia lor, aproape toţi fiind morţi de mult). Scriitori precum Balzac, Hugo sau Dickens etalau nedreptăţile şi viciile societăţii burgheze. De partea cealaltă, literatura *realist-socialistă* oferea publicului imaginea luminoasă a societăţii noi şi puritatea morală a eroilor săi. Remarcabil efect de contrast!"[2]

Spre deosebire de realismul critic, realismul socialist indică direcţia devenirii sociale. Adresându-se celor mai largi mase ale poporului, literatura realismului socialist exclude orice manifestare a formalismului care rupe arta de viaţa socială, inoculându-i un conţinut burghez. Noua literatură, potrivită cu sensibilitatea vremurilor, este o literatură progresistă, cetăţenească, mobilizatoare.

După 1944, cultura românească suferă amputări. Scriitori de valoare, ale căror opere nu corespund cerinţelor ideologice ale momentului, sunt puşi la index, iar textele lor sunt scoase din circuitul valorilor naţionale. Noul regim politic instaurat prin voinţa Moscovei face uz de cenzură pentru a-şi atinge obiectivele politice: „În răsărit criza culturii se instituie brutal şi este în întregime datorată regimului politic (comunist) care, odată instaurat, deviază direcţiile de construcţie culturală, alese şi concepute liber de către creatori, suprimă dinamica proprie a actului cultural şi impune oamenilor de cultură obligaţii, sarcini şi misiuni politice."[3]

Realismul socialist sau „totalitarismul literar"[4], cum îl numeşte Ana Selejan, câştigă, aşadar, în 1949 bătălia (începută cinci ani mai devreme) cu autonomia esteticului. Criticul Eugen Negrici face următoarea apreciere: „Cartea de căpătâi a cercetătorului acelei etape a

[1] Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, accesat pe data de 12.06.2012, ora 15:40, la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, p. 494.
[2] Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 89-90.
[3] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 136.
[4] Ana Selejan, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, p. 5.

stalinismului integral este faimoasa culegere *Pentru realismul socialist în literatură şi artă* (ESPLA, 1951), iar ghidul cel mai uşor de folosit – *Statutul Uniunii Scriitorilor,* unde erau grupate şi clarificate, ca într-un *Crez* al realismului socialist, toate cerinţele literaturii noi."[5]

Cenzura comunistă beneficiază de aportul unor figuri sinistre care compromit literatura şi istoria naţională (Ion Ardeleanu, Mihail Roller, Leonte Răutu, Iosif Chisinevski, Miron Constantinescu etc.) Orice urmă de toleranţă faţă de ambiguitatea ideologică dispare. Pogromul cărţii româneşti va începe la sfârşitul anului 1944[6], apreciază *Raportul final* al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România. Lista cărţilor puse la index va creşte, atingând în 1948 (când Ministerul Artelor şi Informaţiilor editează volumul intitulat *Publicaţii interzise*) un număr de 8779 de titluri.

Vor dispărea din bibliotecile publice, cărţi aparţinând unor autori esenţiali ai literaturii române precum: Vasile Alecsandri, B.P. Hasdeu, Titu Maiorescu, Liviu Rebreanu, Nicolae Filimon, Mihail Kogălniceanu, I. Agârbiceanu, N. Iorga, Mihail Sebastian, George Topârceanu şi alţii. Bibliotecile şi şcolile devin o piaţă de desfacere pentru produsele culturale şi de propagandă sovietice. Editura Cartea Rusă, înfiinţată în 1944, va avea drept scop răspândirea beletristicii sovietice.

Scopul perioadei dogmatice 1944-1953 este dirijarea vieţii culturale şi a literaturii prin pura propagandă: „E vorba de anii stalinismului integral în care au fost iniţiate cele mai grave acţiuni cu caracter antinaţional din toată istoria noastră: exterminarea elitei, îndoctrinarea populaţiei, impunerea unui model de gândire şi a unui comportament străine tradiţiei, rusificarea şi sovietizarea vieţii (modului de viaţă), ştergerea semnelor şi a argumentelor prezenţei noastre în lume, epurarea, lichidarea ori numai marginalizarea unui număr copleşitor de scriitori, pogromul cărţii româneşti (distrugerea, arderea şi indexarea celor mai importante cărţi ale literaturii române), ideologizarea culturii, a literaturii şi a artei, izolarea cvasi-totală de lumea occidentală şi de fenomenul cultural european, demonizat şi înlocuit cu cel sovietic."[7]

Mulţi dintre scriitorii care credeau în libertatea de creaţie au fost împiedicaţi să participe la viaţa literară după 1948. Leonte Răutu, şeful Propagandei de partid, este artizanul unor dispariţii / reapariţii pe scena vieţii literare: „Un Bacovia în mizerie servea exemplar cauza *dictaturii proletariatului* promovată de Leonte Răutu, după cum un Blaga redus la condiţia de bibliotecar era rezultatul firesc al noii ierarhii axiologice statuată de *super-îndrumătorul* ideologic."[8]

Arghezi, Blaga, Barbu scriu o poezie considerată de autorităţi reacţionară, mistică, ermetică. În general, poezia modernă este retrogradă, putredă, degenerată sau mai ales decadentă, iar autorii cunoscuţi în jargonul oficial drept „formalişti" sunt cei care promovează criteriile estetice în arta poetică: „campania împotriva decadentismului (concept larg, care viza literatura ne-socială, evazionistă, considerată antiprogresistă – de fapt, întreaga literatură modernistă, tradiţionalistă, simbolistă, naturalistă etc.), desfăşurată în anii 1947, 1948 […], va contribui la *asanarea* interiorului literar, făcând loc noului model de sorginte sovietică: realismul socialist."[9]

Studiile literare din perioada postcomunistă reiau exemplele de personalităţi creatoare care nu s-au raliat de la început regimului totalitar sau au păstrat o anumită ambiguitate în

---

[5] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 15.

[6] Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, www.presidency.ro, Bucureşti, 2006, accesat pe data de 24.06.2012, ora 8:20, la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, pp. 489-490.

[7] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p. 21.

[8] Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat Leonte Răutu. Măştile răului,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 35.

[9] Ana Selejan, *Poezia...*, *op. cit.*, p. 25.

relaţia cu puterea: „Două cazuri reprezentative pentru astfel de maziliri şi resuscitări simbolice perverse sunt cele ale lui Tudor Arghezi şi Lucian Blaga. Primul este repudiat în 1948 şi reabilitat în 1955, când devine direct membru al Academiei; al doilea nu mai publică nici o poezie începând din 1947 până în 1959, când presiunile politice îl determină să scrie *O lămurire* pentru *Scânteia* şi apoi să îşi retragă articolul (în urma atacurilor lui Mihai Beniuc din romanul *Pe muchie de cuţit* şi din prefaţa la volumul *Versuri* de Tudor Arghezi). Ameninţat şi în viaţa de familie, Blaga acceptă până la urmă să colaboreze în 1960 la *Contemporanul*."[10] Ca un memento al angajării, fragmente din articolele lui Blaga sunt reproduse mai târziu în presa vremii. Astfel, în „România literară" din 1975 descoperim, reluate cu titlurile *Profil de epocă*[11] şi *Probleme şi perspective literare*[12] părţi din articolele lui Blaga, apărute anterior în „Contemporanul", referitoare la marile realizări ale epocii comuniste.

O altă ilustrare a îngrădirii libertăţii de creaţie este Tudor Arghezi: „Din ianuarie 1948, numele lui Tudor Arghezi este scos din literatură, iar volumul *Una sută poeme* – retras şi confiscat."[13] Reabilitarea poetului nu s-a făcut fără unele compromisuri din partea acestuia (dezicerea de conţinutul ideatic al poeziilor din trecut, atenţie acordată unor subiecte care corespund spiritului epocii). Acesta reintră în peisajul literar, după şase ani de izolare, în 1954 ca traducător şi în 1955 ca autor al unui volum de poezii (*1907. Peizaje*)[14]: „Volumele cu care Arghezi pătrunsese deja în manuale şi în canonul dejist (*1907 – Peizaje*, 1955 şi *Cântarea omului,* 1956) ilustrau mecanic teze materialist-dialectice şi viziuni istorice partinice."[15]

Autorii volumului *Perfectul acrobat* apreciază că acelaşi Leonte Răutu joacă un rol semnificativ în revenirea lui Arghezi în viaţa literară: „în pofida pretinsei relaţii de amiciţie cu Sorin Toma, Răutu a fost unul dintre iniţiatorii reîntoarcerii lui Arghezi în circuitul cultural naţional: trecutul era cu facilitate lăsat în urmă, familia Toma apărea ca singura vinovată pentru ostracizarea poetului, iar dictatorul ideologic putea poza în protector al Luminilor."[16]

Apropierea, atunci când interesele politice au cerut-o, de Uniunea Sovietică, va fi urmată de demolarea cultului personalităţii lui Stalin, de distanţarea de Moscova şi de reabilitarea parţială a unor valori naţionale. Relativa liberalizare de după moartea lui Stalin (1953) va aduce cu sine reeditarea şi prezenţa în biblioteci a unor scriitori interzişi sau a unor lucrări proscrise. Cu toate acestea, apreciază politologul Stelian Tănase, „retipărirea unor opere ale lui N. Bălcescu, M. Eminescu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga ş.a. nu a fost doar un act de reparaţie, de reintroducere în circuitul valorilor culturii ş.a.m.d. Au fost instrumente de care elita guvernamentală s-a servit pentru a-şi atinge noile obiective politice."[17]

Reabilitările, precum şi editarea unor cărţi interzise de cenzură, nu conduc la o slăbire a rigorilor regimului faţă de producţia de texte literare. Recuperarea unor interbelici, înlăturaţi după 1948 din biblioteci se face parţial, prin valorificarea acelei părţi a creaţiei care corespunde exigenţelor comuniste: „În primii zece ani de comunism *terorist*, Partidul a controlat întreaga producţie artistică şi nu a permis decât un singur fel de literatură, cea pusă

[10] Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 220.
[11] *Profil de epocă* în „România literară", anul VIII, nr. 20, joi 15 mai 1975, p. 12.
[12] *Probleme şi perspective literare* în „România literară", anul VIII, nr. 20, joi 15 mai 1975, p. 13.
[13] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964, op. cit.*, p. 58.
[14] Anneli Ute Gabanyi, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001, p. 50.
[15] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964, op. cit.*, p. 197.
[16] Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *op. cit.*, p. 33.
[17] Stelian Tănase, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 198.

în slujba propagandei. El a evacuat *resturile* şi *dejecţiile* culturii burghezo-moşiereşti (în fapt, argumentele identităţii noastre naţionale) prin punerea în mişcare a maşinii de epurat scriitori şi opere.

În perioada următoare (1964-1971), care a fost şi una de liberalizare diversionistă (mişcare subtilă, iniţiată tot de Partid pentru lărgirea bazei de mase şi pentru legitimarea lui istorică), s-a declanşat un proces de recuperare frenetică a literaturii române şi de refacere (uneori, până la pastişă) a experienţelor interbelice. După abandonul şcolar, fiinţa literaturii române se întorsese acum la ciclul gimnazial pentru completare de studii."[18]

Această destindere, reabilitare parţială a valorilor naţionale, se datorează faptului că partidul doreşte să câştige mai multă autoritate şi popularitate prin crearea unei politici ideologice mai atractive. În biblioteci apar volume care nu vor mai ilustra principiile realismului socialist din etapa anterioară. Astfel, anii 1960-1964 sunt eminamente lirici, anii apariţiei unei noi generaţii de poeţi (Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu), având o atitudine de respingere a compromisurilor de ordin estetic pe care le făcuseră poeţii anilor '50 în schimbul unor compensaţii băneşti şi a unei recunoaşteri imediate.[19]

Aceeaşi perioadă înseamnă recuperarea unor autori din timpuri mai vechi sau cu o istorie politică mai puţin importantă (Ion Barbu, Lucian Blaga), precum şi reabilitarea a doi teoreticieni ai limbii şi literaturii române: I.H. Rădulescu şi B.P. Hasdeu.

Nicolae Ceauşescu a încercat să-i atragă pe scriitori de partea sa şi a politicii sale, transformându-i în promotori ai acesteia. El se străduieşte să-şi sporească popularitatea prin repararea greşelilor comise de predecesori, ba chiar denunţă la Plenara din 1966 erorile regimului Dej.

Din 1971, consideră Vladimir Tismăneanu în studiul *Fantoma lui Gheorghiu-Dej,* după o călătorie în China şi Coreea de Nord, Nicolae Ceauşescu a abandonat brusc toate eforturile de reformă şi a hotărât să restaureze controlul absolut al Partidului Comunist în cultură şi societate. „Tezele" lui Ceauşescu din 6 iunie 1971 care, în viziunea autorului, ar fi trebuit să contribuie la îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice şi cultural-educative, conduc, în fapt, la consolidarea influenţei partidului în domeniile umanist şi ştiinţific. "Tezele" vor însemna o reîntoarcere la formele iniţiale de activitate propagandistică şi agitatorică: „Vor fi extinse şi activizate formele muncii politice de masă: activitatea agitatorilor, a gazetelor satirice, a brigăzilor artistice de agitaţie, a diferitelor forme de agitaţie vizuală la locurile de muncă, atât în vederea popularizării şi generalizării experienţei pozitive, a realizărilor şi atitudinilor înaintate, cât şi pentru combaterea activă a stărilor de lucruri negative."[20]

După 1974 , începând cu cel de-al XI-lea Congres, Partidul Comunist Român se foloseşte tot mai mult de funcţia „instrumentală" a literaturii pentru a-şi promova şi implementa programul politic. Educarea publicului cititor e tot mai sugjugată obiectivelor politico-ideologice ale partidului.

Funcţia socială a artei este în perioada comunistă o funcţie strict propagandistică, de îndoctrinare. Pentru a avea putere de înrâurire socială, literatura trebuie să fie însufleţită de spiritul comunist, care ţine loc şi de talent şi de vocaţie. Spiritul de partid devine condiţia credibilităţii artei şi a calităţii artistice. Mecanismele cenzurii comuniste acţionează malign şi debilitant. Distrugerea uneia dintre cele mai importante libertăți, cea de expresie, va avea consecințe nefaste, pe termen lung, asupra literaturii române.

---

[18] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964, op. cit.*, p. 13.
[19] Anneli Ute Gabanyi, *op. cit.*, p. 104.
[20] *Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în „Scânteia", anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, www.presidency.ro, Bucureşti, 2006, disponibil la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, pp. 1-666.
2. Boia, Lucian, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.
3. Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Iaşi, Editura Polirom, 2006.
4. Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002.
5. Gabanyi, Anneli Ute, *Literatura şi politica în România după 1945*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001.
6. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2010.
7. Idem, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2006.
8. *Probleme şi perspective literare* în „România literară", anul VIII, nr. 20, joi 15 mai 1975, p. 13.
9. *Profil de epocă* în „România literară", anul VIII, nr. 20, joi 15 mai 1975, p. 12.
10. *Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în „Scânteia", anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.
11. Selejan, Ana, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007.
12. Tănase, Stelian, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998.
13. Tismăneanu, Vladimir; Vasile, Cristian, *Perfectul acrobat Leonte Răutu. Măştile răului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.

## *DOSTOIEVSKI AND THE DESTINY OF A COLLECTIVE SPLIT*

**Călin Horia Bârleanu**
**Lecturer, PhD, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: The Christian vein of Dostoievski generated, in addition to the archetypes` pressure conveyed by his literature, the image of a social group that is marked by a paradoxical alienation in relation to the highest expectations of the writer. Even if Dostoevsky's literature evokes only very subtly and indirectly, the belief in a predestination of the culture and people of which he is a part, his notes from A Writer's Diary build a real obsession for the Christian destiny of the Russian people who are metamorphosed by suffering over time, and also divided, preserving in an aspirational way, the Christian landmarks, but being at the same time, subject to morbid reflections, which the writer approaches pedagogically, to exorcise them.*

*Keywords: halving, utopia, christianity, alterity*

Psihanaliza freudiană sau psihocritica lui Charles Mauron[1] s-ar grăbi să accepte că orice jurnal, atunci când miza este abordarea analitică a creaţiei, vine în completarea operei, de orice formă ar fi ea. Ca prelungire sau, uneori, în paralel cu opera, jurnalul foloseşte de cele mai multe ori aceleaşi instumente fără de care ficţionalul nu ar putea exista. Cu toate acestea, vocea artistului, nedisimulată, fără măştile personajelor, dacă ne referim la literatură, selecţiile temelor înscrise în jurnal şi atracţia pentru anumite subiecte reuşesc, fără îndoială, să stabilească un traseu cât se poate de relevant, chiar şi pentru neiniţiaţii în psihanaliză sau psihocritică.

Generoasa literatură a lui Dostoievski primeşte, în cele din urmă, prin traducerile *Jurnal*-ului *de scriitor* şi ale *Scrisori*-lor, completările atât de necesare înţelegerii profunde ale operei, iar la două sute de ani de la naşterea scriitorului rus, arhetipurile şi temele sale continuă să trezească reacţii în rândurile nenumăratelor categorii de cititori. Primul roman, *Dublul*, apărut în 1846, anunţă nu doar influenţa vădită a literaturii lui Gogol, ci poate, mai ales, capacitatea scriitorului de a sonda teme vaste despre care s-a scris deja. Conflictul cu figura paternă, agresivitatea „malignă"[2] a omului, aşa cum o numeşte Erich Fromm, dubla dimensiune a arhetipului feminin, erotică şi thanatică, reprezintă doar câteva dintre provocările literaturii dostoievskiene, strălucite încă de la început.

*Romanul petersburghez*, aşa cum a fost intitulat *Dublul*, spune povestea unui bărbat care, de la prima sa descriere, arată o preferinţă pentru existenţa într-un orizont pur subiectiv. Somnul, din care tocmai iese domnul Goliadkin, este important pentru imaginarul scriitorului rus tocmai prin relaţia sa cu activitatea onirică, după cum o arată destul de clar Dostoievski. Nemişcat în aşternut, „ca omul care nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă"[3], eroul primului text publicat de Dostoievski pus în faţa realităţii obiective, imposibil de schimbat, totuşi, se opune ei. Chiar dacă „nu mai avu îndoieli că nu se află într-o împărăţie din basme"[4], Goliadkin pare determinat în a respinge realitatea în care s-a trezit şi care-i este atât de cunoscută: „...se regăsi cu toată certitudinea în oraşul Petersburg [şi] făcînd această constatare

[1] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2010.
[2] Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructivness*, Picador, New York, 1973, p. 150.
[3] F. M. Dostoievski, *Opere în 11 volume*, Volumul 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p .155.
[4] *Ibidem*.

importantă [...] închise iar ochii, strîngînd convulsiv pleoapele, regretînd oarecum ultimul vis..."[5].

Negarea evidenţei, ca parte a unei structuri care o poate justifica, ideologic aşadar, poate fi identificată la nivelul scriiturii operei literare *Jurnal de scriitor*, acolo unde nimic din regulile acestui gen de literatură nu par să fi fost respectate. În afara canoanelor oricum, sondând permanent în inconştientul personal şi colectiv, scriitorul rus depăşeşte mult limita stabilită de Gogol în privinţa temei dublului, ca scindare şi alienare a individului. Dostoievski nu neagă, dar se opune în schimb, cu o vehemenţă imposibil de zdruncinat, pe care am numi-o credinţă, proiectului colectiv rusesc. O utopie la care s-a referit permanent în paginile jurnalului, dar şi în opera sa publicată sub formă de nuvelă sau de roman. „Nu mă răzvrătesc împotriva lui Dumnezeu, însă nu vreau să «accept lumea» aşa cum a creat-o el, atîta tot"[6], susţine Aleoşa Karamazov, rezemat de un trunchi de copac, plecat din mănăstirea unde corpul stareţului Zosima, imaginea paternităţii perfecte, intră într-o descompunere mult prea lumească şi incompatibilă cu idealul construit de tânăr cu referire la figura prelatului şi, în acelaşi timp, duhovnicului.

Aşadar, Ghetsimanii lui Aleoşa, sugerează o formă de răzvrătire din partea celui mai obedient dintre fraţii Karamazov, nemulţumit de o realitate care îi contrazice credinţele. Această ultimă ilustrare sau, eventual, mai corect spus proiecţie a scriitorului rus privind idealul uman, poate fi suprapusă întocmai peste matriţa colectivă a poporului la care se raportează Dostoievski în mod permanent, chiar şi atunci când se află departe de spaţiul rusesc. Vom observa, în acest context, şi că *Jurnal de scriitor* manifestă destul de clar interesul atât pentru un spaţiu fizic, geografic, cât mai ales pentru unul cultural, uman. Astfel, capitolele cum ar fi *Mediul*[7], *Societatea rusă de ocrotire animalelor*[8], *Marei, mujicul*[9] sau *Idealurile unei vieţi vegetative şi stătătoare. Chiaburi şi ciocoi. Domni sus-puşi care mînă Rusia*[10] confirmă angajarea scriitorului într-un cadru tematic faţă de care simte o formă de obligaţie morală. În acest sens, procesele şi dramele surprinse de presa vremii îl atrag în mod special pe Dostoievski, cu atât mai mult cu cât ele pun în atenţia publică modele şi tipare comportamentale care contrazic un tipar uman capabil de ascensiune spirituală.

Spre finalul anului 1876, interesul scriitorului, şi prin intermediul lungilor sale deplasări în Europa, se mută spre ceea ce numeşte *problema Orientului*. Orice incursiune în spaţii străine Rusiei determină o formă de magnetism spre cultura din care a ieşit şi pe care îşi asumă să o reprezinte pentru totdeauna. *Călătorie în străinătate. Cîte ceva despre ruşii din trenuri*[11] reprezintă exemplar întocmai acest principiu. Departe de oraşul în care a fost proiectat dublul, Dostoievski se simte atras de temele care-l transpun acolo unde aspiră pentru mulţi ani să revină. Iată alte câteva exemple: *Cîte ceva despre baden-badenismul de la Petersburg*, urmat imediat de capitolele *Despre caracterul belicos al nemţilor*.

Începând cu anul 1877, *problema orientală* (cu referire la aşteptarea declanşării unui război care să implice Turcia şi, potenţial, chiar Rusia), devine din ce în ce mai prezentă între paginile jurnalului dostoievskian. Vehemenţa scriitorului atunci când atacă cele mai vehiculate ştiri ale perioadei, mai ales cu referire la spaţiul cultural şi la tipologia umană rusească, devine evidentă încă de la primele menţiuni ale posibilului conflict:

---

[5] *Ibidem*, p. 155-156.
[6] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, Roman în patru părţi şi epilog, Volumul I, Traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabella Dumbravă, Bucureşti, Editura Victoria, 1993, p. 584.
[7] F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, Traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov şi Emil Iordache, *Studiu introductiv* de Sorina Bălănescu, Ediţia a III-a, Iaşi, Editura Polirom, 2008, p. 43.
[8] *Ibidem*, p. 235.
[9] *Ibidem*, p. 261.
[10] *Ibidem*, p. 338.
[11] *Ibidem*, p. 448.

„Primul ministru al Angliei n-are decît să denatureze în faţa parlamentului adevărul, din considerente politice, şi să declare oficial că masacrarea celor şaizeci de mii de bulgari nu este opera turcilor [...], ci a refugiaţilor slavi”[12].

Prin urmare, războiul şi nuanţele sale ideologice sunt evidente, scriitorul fiind, după cum am mai afirmat deja, angajat într-un discurs de susţinere necondiţionată a creştinismului. În contextul războiului din Balcani, cu mişcările anti-otomane, Dostoievski construieşte adevărate fantasme în relaţie cu miza spirituală a conflictelor: „...în Orient, va fi o nouă şi adevărată înălţare a crucii lui Hristos şi ultimul cuvînt al ortodoxiei, în fruntea căreia de multă vreme se află Rusia”[13].

Astfel, idealurile spirituale ale lui Dostoievski depăşesc cu mult pragul personal şi nu rezistă tentaţiei de a se proiecta asupra tuturor ruşilor în numele cărora scriitorul încearcă să vorbească, oferindu-le prin textul său, vocea şi, până la urmă, reperul necesar pentru a susţine un proiect social utopic. *Încă o dată despre faptul că, mai devreme sau mai tîrziu, Constantinopolul va trebui să fie al nostru*, arată puternica ancorare într-un teren spiritual care asociază credinţei practicate, simboluri prin locuri cu puternică încărcătură culturală. Prin preluarea vechii cetăţi, „colosul”[14] numit Rusia ar trebui „să iasă în cele din urmă din camera sa zăvorîtă, în care de-acum a ajuns pînă la tavan, în liberate, să respire aerul liber...”[15].

Dostoievski devine din ce în ce mai atras de „problema orientală” şi, oferindu-şi viziunea şi vocea tuturor cititorilor săi, proiectează o tipologie umană colectivă care, în foarte multe dintre paginile jurnalului, este contrazisă. *Poporul rus este chiar foarte matur pentru a înţelege corect problema orientală...* îşi intitulează scriitorul una dintre notele sale de jurnal, în vreme ce tonul asumat în anul 1880 prinde nuanţe cu adevărat mistice. Poporul rus, din rândurile căruia s-a născut şi cel care a scris, ani la rând, *Jurnal de scriitor*, nu poate fi alienat de filonul creştin, în ciuda derapajelor incompatibile cu acesta. Astfel, „...În această rugăciune se află *întreaga esenţă a creştinismului*, întregul său catehism”, scria Dostoievski într-un capitol intitulat, *Chestiunea cea mai importantă*,

„iar poporul [rus s.n.] ştie pe de rost această rugăciune [...]. Iar şcoala de căpătîi a creştinismului, la care a învăţat poporul, sînt veacurile de nenumărate şi nesfîrşite suferinţe pe care le-a îndurat în decursul istoriei sale, cînd, părăsit de toţi, călcat de toţi în picioare, trudind pentru toţi şi pentru toate, a rămas numai cu Hristos-mîngîietorul...”[16].

Militând permanent pentru ceea ce numea, încă din vara anului 1876, „cauza ortodoxă”[17], devine din ce în ce mai clar că scriitorul rus şi-a asumat un destin, dincolo de cadrul ficţional al literaturii sale, în care filonul creştin are un rol central, într-un sens pe care l-am numi pedagogic. „Poporul nu şi-a uitat măreaţa sa idee”, scria în vara anului 1876, „n-a uitat-o în decursul a două veacuri de robie [...], de materialism, de expansiune evreiască...”[18], evocând şi, după cum vom arăta, idealizând un portret colectiv. Prin urmare, *Jurnal de scriitor* este alcătuit, după cum am mai afirmat, din texte scrise sub influenţa unor teme vechi, mai ales de origine spirituală, dar şi sub presiunea unor informaţii care dezvăluie o morbiditate imposibil de cosmetizat, specifică poporului despre care Dostoievksi nu a încetat

[12] *Ibidem*, p. 436-437.
[13] *Ibidem*, p. 443.
[14] *Ibidem*, p. 750.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*, p. 1155-1156.
[17] *Ibidem*, p. 512.
[18] *Ibidem*.

niciodată să creadă că este cu adevărat menit să împrăştie cuvântul lui Hristos. Putem chiar intui, între rândurile care alcătuiesc jurnalul, o idee în stare embrionară din care, mai târziu, are să apară strălucita legendă a *Marelui Inchizitor*.

Preocupat de imaginea creştinismului în lume, dar mai ales de sensurile sale profunde, autentice, în felul în care este îmbrăţişat şi practicat la modul general, scriitorul afirma că „nu-i nici pe departe doar spirit bisericesc şi ritual, e un sentiment viu”[19]. Filonul creştin, considera acesta, în detenta sa metafizică, centrat pe iubire şi pe arhetipul salvatorului, *imago Christi*, este influenţat din două direcţii, de „clericalism şi eclezialitate”: „ele împiedică cursul viu al vieţii, orice reuşită a vieţii şi, desigur, împiedică religia însăşi”[20]. Ecoul acestor meditaţii se materializează în *Fraţii Karamazov*, unde dialogul Mântuitorului cu reprezentantul bisericii se concentrează, în principal, pe conceptul de libertate. „Nu există pentru omul liber”, îi spune preotul lui Hristos, „o grijă mai statornică şi mai chinuitoare decît aceea de-a afla mai degrabă în faţa cui se cuvine să se plece pînă la pământ”[21]. Sau, în altă parte, cu referire la viaţa despre care discuta în jurnal: „Taina existenţei umane nu constă în a trăi, ci a şti pentru ce trăieşti”[22]. Astfel, marile teme ale literaturii dostoievskiene se regăsesc, într-o formă de cele mai multe ori embrionară, între paginile jurnalului. La sfârşitul anului 1877 scriitorul este în continuare preocupat de felul în care a ratat debutul său literar. Referindu-se la *Dublul*, publicată în anul 1846, din postura scriitorului pus în faţa propriului monument literar, conştient acum de valoarea incontestabilă a propriei creaţii, regretă chiar forma dată textului. Iată ce noteatză în *Jurnal de scriitor* despre ratarea privind cea mai importantă temă a sa: „această nuvelă realmente nu mi-a ieşit, deşi ideea era destul de clară şi niciodată în literatură n-am dezvoltat o alta mai serioasă”[23].

Aşadar, perspectiva pe care o are Dostoievski, pe finalul vieţii, dar mai important poate, după ce a publicat cea mai mare parte a operei, cu excepţia poveştii despre familia Karamazov, îl face să considere, încă, tema aleasă pentru *Dublul,* ca fiind *cea mai importantă a carierei sale de scriitor.* În acest sens, am putea specula şi chiar considera că tocmai această ratare, imaginată de către creatorul însuşi, generează o formă de fixaţie pe tema scindării interioare, faţă de care scriitorul a simţit frustrare şi nevoia reluării ei: „am refăcut-o masiv apoi la vreo cincisprezece ani după aceea...”[24].

În nici o altă operă literară nu este mai frumos şi mai plin de calităţi poporul rus ca în *Jurnal de scriitor*, unde Dostoievski şi-a permis, în limitele evidente ale discursului literar, faţă de care păstrează permanent o fidelitate incontestabilă, să se refere la utopii fără un suport palpabil în realităţile sociale ale Rusiei. În acest sens, jurnalul este, după cum am menţionat deja, un document cu reale trăsături istorice. Scriitorul găseşte în toată presa ţării, dar mai ales în presa petersburgheză, evenimente care îi atrag atenţia prin diferite detalii, de regulă într-un registru dramatic. Curiozităţi ale sistemului juridic, decizii frapante sau pedepse prea uşoare pentru părinţi şi soţi abuzivi, devin prilej pentru adevărate incursiuni în psihologia poporului rus, faţă de care Dostoievski păstrează până la finalul jurnalului, cele mai înalte aşteptări. Cazul[25] unei tinere mame vitrege care îşi aruncă pe geam copilul, pentru a se răzbuna pe soţul ei abuziv devine prilej pentru o adevărată incursiune în detaliile juridice, morale şi psihologice, după cum cel al altei tinere care se sinucide arată cât se poate de clar fidelitatea scriitorului pentru filonul creştin:

[19] *Ibidem*, p. 546.
[20] *Ibidem*.
[21] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov, Roman în patru părţi şi epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabela Dumbravă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 432.
[22] *Ibidem*, p. 433.
[23] F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, p. 1038.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*, p. 554-557.

„Acum vreo lună, toate ziarele din Petersburg au publicat cu litere mici cîteva scurte rînduri despre o sinucidere [...]: de la etajul al treilea, s-a aruncat pe fereastră o tînără fată săracă, croitoreasă, «pentru că nu şi-a putut găsi nicicum de lucru ca să se întreţină». Se adăuga şi că fata [...] s-a prăbuşit la pămînt *ţinînd o icoană în mîini*”[26].

Tocmai acest detaliu, pe care Dostoievski îl scoate în evidenţă, al icoanei, ne sugerează că moartea nu poate fi privită aici ca un abandon lipsit de raţiune, ci mai degrabă ca o decizie lucidă, singura rămasă unei femei abandonate. Dostoievski se opreşte asupra acestui exemplu, iar în spatele cuvintelor sale referitoare la presa locală care menţionează cazul „cu litere mici [în] cîteva rînduri” şi „detaliul ciudat şi nemaiauzit” al icoanei putem citi o subtilă critică adusă indiferenţei colective. La unele evenimente, medita scriitorul, „uneori nu încetezi a te gîndi multă vreme, ţi se năzar şi chiar parcă eşti vinovat de ele. Acest suflet sfios, care s-a exterminat, îmi torturează fără voie gîndurile”[27].

Această trăsătură apare în *Fraţii Karamazov* sub forma unui principiu universal cînd, prin mijlocirea filonului creştin de creaţie, se evocă iarăşi utopia prin intermediul căreia percepe scriitorul lumea: „... fiecare din noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate...”[28]. Iată că dovezile credinţei, dincolo de orice îndoială privind asumarea unui comportament inclusiv idelogic, nu exclud decizii şi atitudini care se află în contradicţie cu imaginarul creştin. Dostoievski nu doar că nu se grăbeşte să acuze victima de necredinţă, dar completează scenariul descris de articolul laconic, umplând golurile din ştire şi construind un model uman, imaginând cum tânăra croitoreasă „a murit după ce şi-a făcut rugăciunea”[29].

Aşadar, suicidul nu exclude imaginarul creştin şi practicarea unei spiritualităţi veritabile, cu atât mai mult cu cât tema pare să-l intereseze pe scriitor dintr-un motiv determinat tot de presa vremii. Sinuciderile în număr mare, pe care noi le-am numi paradoxale, dar pe care Dostoievski le numeşte „ciudate şi enigmatice, nicidecum comise din nevoie, din cauza unei jigniri, fără motive vizibile, sinucideri care nu sînt cauzate [...] de vreo iubire ofensată, de gelozie, boală, ipohondrie şi nebunie...”[30], nu pot, în ciuda existenţei lor, să descrie sau, mai grav, să definească poporul rus. Astfel, într-o notă scrisă, în capitolul *Cîte ceva despre tineret*, scriitorul, al cărui spirit analitic, uneori cu trăsături sociologice, caută explicaţii şi completează goluri din logica unor evenimente, împărtăşeşte că primeşte, în urma publicării notelor din *Jurnal de scriitor*, „foarte multe scrisori conţinînd relatarea unor fapte de sinucidere şi întrebări: cum şi ce cred eu despre aceste sinucideri şi prin ce le explic?”[31]. Statutul scriitorului, menit să schimbe sau să însoţească metamorfozele oamenilor la care se raportează şi dintre care simte că face parte (poporul rus în sens restrâns şi un grup cu mult mai mare, creştin), se cristalizează astfel plasându-l în vecinătatea unui investigator. Obligat deja, de impactul pe care textele sale îl au în orizontul publicului cititor, Dostoievski nu abandonează discursul moralizator, pe alocuri cu nuanţe pedagogice. Uneori abandonează subtilităţile literare, iar cinismul dezvăluit astfel descrie, într-un registru scindat, un întreg popor. Pendulând permanent între predestinarea creştină, prin a cărui destin tragic, din perspectiva sa, poporul rus a trecut deja şi alienarea faţă de orice sentiment generat pe filon spiritual, putem intui prezenţa unui Dostoievski complet opus celui care scrie despre rolul esenţial jucat de ruşi în promovarea şi protejarea creştinismului: „...indiferentismul, ca maladie rusă contemporană, a mistuit toate sufletele. E drept că acum, la noi, cîte unul chiar

[26] *Ibidem*, p. 566.
[27] *Ibidem*, p. 567.
[28] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov, Roman în patru părţi şi epilog*, vol. I, p. 514.
[29] F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, p. 567.
[30] *Ibidem*, p. 648.
[31] *Ibidem*.

se roagă, merge şi la biserică, dar nu crede în nemurirea sufletului său, adică nu că nu crede, ci pur şi simplu nu se gîndeşte absolut niciodată la asta”[32].

Exemplele ar putea continua şi, frecvent, pe întreaga întindere a jurnalului, apar expresii ale pesimismului celui care, alteori, vede în poporul rus singura salvare a creştinismului şi, pe cale directă, a spiritualităţii europene. Iată de pildă un Dostoievski cinic, „În familiile noastre aproape că nu se aminteşte de ţeluri supreme ale vieţii...”[33], şi unul care pune spaţiul cultural propriu aproape în centrul lumii: „... ca esenţă a vieţii poporului rus, trebuie să-şi atingă, cîndva, cu necesitate, scopul principal, adică unirea tuturor neamurilor ortodoxe întru Hristos şi întru frăţie şi, fără deosebire, a slavilor cu celelalte popoare ortodoxe”[34].

Pentru orice lector, relaţia dintre domnul Goliadkin şi Petruşka, ordonanţa sa, este una cel puţin neobişnuită. Aspectul este construit de scriitor atât prin nepriceperea celui aflat în postura stăpânului, stingher la fiecare pas în relaţia cu ordonanţa, cât şi prin atitudinea bărbatului aflat în postura de slujitor. Nesupus, indiferent la nevoile lui Goliadkin, în multe rânduri Petruşka aproape îşi ironizează stăpânul, dovedindu-şi rolul simbolic în economia relaţiilor stabilite între el şi „stăpân”. În acest sens, vocea scriitorului, moralizatoare privind corupţia morală a amândurora, se aude ori de câte ori stăpânul şi slujitorul se confruntă. Aşadar, din 1846, când a apărut pentru prima dată *Dublul*, până în anul 1880, nimic nu pare să se fi schimbat în sistemul ideologic dostoievskian, ceea ce, fără îndoială, este şi în această privinţă, impresionant. De fapt, facem referire la anul 1880, pentru că este anul în care scriitorul rus, aproape de finalul vieţii, introduce ultimele sale gânduri în *Jurnal de scriitor*, cu referire la aceeaşi temă. „În creştinism, în adevăratul creştinism”, scrie Dostoievski, „sînt şi vor fi stăpîni şi slujitori, dar sclavul este de neconceput. Mă refer la creştinismul adevărat, perfect. Slujitori, şi nu robi”[35].

Suprapunerea termenului de „fiu” peste cel de „slujitor” reprezintă, pentru cadrul spiritual dostoievskian, marcat de o vizibilă utopie, un deziderat de la care practicanţii nu se pot abate. În treizeci şi patru de ani, după falsa sa condamnare la moarte, pusă în scenă pentru a tortura psihologic, după ocna şi detenţia între oameni în care scriitorul a văzut, poate, pentru prima dată, aceeaşi dualitate bine – rău sau frumos/cinstit – corupt, pentru care a rămas preocupat până la sfârşit, după drame de familie şi dependenţa pentru jocurile de noroc, Dostoievski este atras de aceeaşi temă a scindării, o realitate globală în care se identifică mereu cu poporul rus. Dar, poporul frumos, metamorfozat de suferinţă şi destinat unei spiritualităţi veritabile, la care face atât de des referire în *Jurnal de scriitor*, ghidând opinia pulbică şi propunând astfel un model ideologic care, în timp, să devină realitate socială, este, în realitate, scindat şi atins de acelaşi morbid specific altor popoare. Iar unele pagini ale jurnalului evocă o imagine încă şi mai sumbră, a unei populaţii din Rusia profundă, exclusiv instinctuale şi indiferente în faţa suferinţei de orice fel.

Pornind tot de la presa vremii, scriitorul evocă şi o altă figură feminină care „... din pricina bătăilor pe care le îndura de la soţul ei, femeia s-a spînzurat” iar „soţul a fost judecat şi i s-au acordat circumstanţe atenuante”[36]. Tiparul cultural, frapant, poate mai ales prin actualitatea lui, nu poate fi lăsat aşa cum este prezentat în presă, din aceleaşi motive pedagogice care, pentru scriitor, au reprezentat elemente cheie ale viziunii artistice. „Aţi văzut vreodată cum îşi bate mujicul nevasta? Eu am văzut”[37], îşi începe Dostoievski argumentul şi descrierea morbidă a poporului de la care aşteaptă atât de multe lucuri:

[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem*, p. 649.
[34] *Ibidem*, p. 663.
[35] *Ibidem*, p. 1172.
[36] *Ibidem*, p. 52.
[37] *Ibidem*, p. 53.

„Începe cu o frînghie sau cu o curea. Viaţa ţăranilor e lipsită de plăceri estetice; de muzică, teatre, reviste; firește, acestea trebuie compensate cu ceva. Legîndu-şi nevasta sau prinzîndu-i picioarele în crăpătura duşumelei, mujicul nostru începea probabil s-o bată metodic, cu sînge rece, chiar somnoros, cu lovituri ritmice [...], el începe să se înfierbînte, să prindă gust [...] Deodată el aruncă cureaua cît colo, ca un smintit pune mîna pe un ciomag, pe un retevei, la nimereală, îl rupe din trei lovituri pe spinarea ei şi basta! Se retrage, se aşază la masă, oftează şi începe să bea cvas. Fetiţa, micuţa lor fiică (doar aveau şi o fetiţă!) tremură în colţul ei..."[38].

Felul laconic în care presa înregistrează ştirea, „femeia s-a spînzurat într-o dimineaţă de mai"[39], dar mai ales circumstanţele atenuante găsite soţului care şi-a împins în mod evident soţia la moarte, cer asumarea unui discurs care să prezinte (iar o întrebare la fel de palpitantă pentru biografii marelui scriitor ar fi unde anume a văzut cum îşi bate mujicul nevasta?), unele dintre realităţile unui popor care este, pe cât de frumos şi profund, rezilient şi destinat spiritualităţii, pe atât de crud şi morbid, indiferent la propria sa natură sadică, liberă să se manifeste.

Împins de voinţa paternă, atât de puternică şi în faţa căreia nu a putut, structural, să se opună, tânărul Dostoievski a aflat încă din adolescenţă, ce înseamnă conflictul cognitiv, contradicţia aspră a dorinţei şi a pasiunii, opuse realităţilor impuse. Condamnat ideologic, din considerente politice, nu a făcut decât să aprofundeze o „temă", alături de cele mai sadice şi mai alienate figuri ale penitenciarelor din perioadă, capabil şi acum, pe acelaşi filon creştin, quijotesc, să vadă frumosul şi idealul în mijlocul unor condamnaţi pentru cele mai sinistre fapte. Prin urmare, familiarizat cu scindarea, scriitorul rus a rămas preocupat de temă până la finalul vieţii, neabandonând însă niciodată speranţa că literatura sa ar putea, în cele din urmă, să desăvârşească destinul unui întreg popor.

## BIBLIOGRAPHY


Dostoievski, F. M., *Fraţii Karamazov, Roman în patru părţi şi epilog,* vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabela Dumbravă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.

Dostoievski, F. M., *Fraţii Karamazov*, Roman în patru părţi şi epilog, Volumul I, Traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabella Dumbravă, Bucureşti, Editura Victoria, 1993.

Dostoievski, F. M., *Jurnal de scriitor,* Traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov şi Emil Iordache, *Studiu introductiv* de Sorina Bălănescu, Ediţia a III-a, Iaşi, Editura Polirom, 2008.

Dostoievski, F. M., *Opere în 11 volume*, Volumul 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructivness*, Picador, New York, 1973.

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2010.


[38] *Ibidem*, p. 53-54.
[39] *Ibidem*.

## *KINGSLEY AMIS-FAMILY AND MEMORIES*

**Manuela Odeta Șopț-Belei**
**Lecturer, PhD, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: Kingsley Amis was not only the finest British comic novelist of the second half of the twentieth century but a dominant force in the writing of the age; at the heart of the pre-eminent poetical grouping of the period, the Movement, and complexity implicated in its various schemes of self-promotion; the earliest of redbrick novelists and Angry Young Men, (a connection Amis denied, but one he also cultivated, as his correspondence suggests). Amis was the most prominent literary figure among political, cultural and social polemicists, for elite and popular audience alike. He was a compelling person, a man of alarming appetites and energies, the funniest man that most people had ever met, or the cleverest, or the rudest, helped to make him a celebrity, everywhere quoted in newspaper and periodicals. His work matters not only for its influence, but for the pleasure it affords, and the breadth and depth of its achievement. As for the man, he was in life as he was on the page: commanding, invigorating, full of fear, full of fun.*

*Keywords: overprotective, women, English teacher, conflicts, fiction*

William Amis, born on 27 July 1888, is responsible for exporting mustard to South America, earning 500 pounds a year at Colmens's; James held a post in the merchant bank of Seligmann Brothers in Austin Friars at a salary of 800 pounds a year. Both William and his brother James had sons born in the same year 1922; Kingsley had attended undistinguished, long vanished local schools before following his father and uncles to the City of London School, where he couldn't remain without winning a scholarship when he was twelve. His cousin John went fully paid to Dulwich College Preparatory School and then onto Dulwich College itself. William was a keen sportsman, who played tennis "well into middle age" and as a cricketer "actively skippered the local side in his sixties." His brother James was a tireless leisure-time all-rounder, occupied by rehearsals for plays, committee meetings; tennis in the summer or gardening on a bonfire.

Leslie was "the only one of my senior paternal relatives to show me interest or affection", (Amis, 1991, 4) according to Kingsley Amis who was fond of him. He remained unmarried and went into the family business after his father's death; he continued to take care of both his mother and J.J. Amis & Co. He was homosexual and confided as much to his brother William. After his mother's death he took off on a world cruise and discovered a vigorous and previously unsuspected heterosexual self. "Leslie sounds much more like a character in Kingsley Amis." (Powel, 2008, p.5)

Dadda and Mater's daughter, Gladdys was married to Ralph Foster, a professor at Howard. The Fosters moved from South London to Massachusetts, where they had two children, Bobbie and Rosemarie before Ralph died, aged only thirty-six, while watching a baseball match. Kingsley incorporated this story and the names Gladys and Ralph Foster in *The Old Devils*: "What was interesting was her reason for being against the American. He was American." (Amis, 1986, p.351)

Kingsley's mother Rosa Marie was "almost a local." (Powell, 2008, p.5) Her father George had been a tailor assistant in Brixton organist at the Denmark Place Baptist Chapel, the place where she and William first met in June 1915 and where they married but they abandoned nearly all religious observances. She had been named after a pair of alcoholic aunts that is why she preferred to be called Peggy. George Lucas was the only grandparent for whom Kingsley cared for, as he declared in his *Memoirs*. He liked to collect poetry books.

After his death, Amis hoped to receive as an inheritance his library, but his grandmother allowed him to take only five volumes on condition she said to write from his grandfather collection on the flyleaf of each of them. He took according to his *Memoirs*, Coleridge, Byron, and Keats.

There were two other Lucas children apart from Peggy. Dora, the younger sister of the two sisters by five years, she had been a professional singer, married to Arthur Mackness but later lived with her widowed mother in Lowth Road. She "has dark grey-eyed, pale and of a permanently disaffected expression though she was always quite friendly to me." (Amis, 1991, p.6) She was suffering from an anxiety neurosis with obsessions. Amis remembered, aged eleven, sitting with her in his parents' kitchen, she kept asking him to move his chair away from the window so that she could "see if there's anyone out there", and in 1941 she was committed to a mental hospital. On the day, she heard of her mother's death, her neurotic symptoms disappeared for good, and after that she was taken on as a middle-rank administrator in the same hospital.

Although his relationship with his father did have its tender moments, there were also quarrels; the two Amis men quarrelled violently every week or two for years. The resemblance in their temperaments contributed to these conflicts. In these battles, language was not simply used: strength of character was well developed in the father's and quickly evident in the son. Amis identified his father "as an ex-Liberal of the Lloyd George denomination who went Tory after the Great War." (Amis, 1991, p.17) He summarized his father's view of him, became a "bloody little fool of a leftie", and an avid supporter of Joseph Stalin. Unlike his love for music, which was transparent, Amis's political opinion were always reactive, often self-contradictory, a condition that owed something to his early instinct to rebel against his father. "What my father wanted me to be was, of course, a version of William Robert Amis, a more successful version …" (Amis, 1991, p.17) After war service, William Amis had joined Colman's, the mustard manufactures, as a junior clerk, where he stayed until retirement. Kingsley never regarded his father as a failure, but he hated the idea that success involved, at least for people of his own lower-middle-class origins, a future in the higher regions of banking or commerce.

Amis had sold his Brahms records to buy Armstrong, Becker, and Pee Wee Russell. All this was in conflict with his father, who (like Peter's father in the *Riverside Villas Murder*) compared a Duke Ellington piece of advanced jazz to "a lot of savages dancing round a pot of human remains." (Amis, 1991, p.16) Despite his father's objections, Amis developed deep feelings for traditional jazz; such keen interest provided him with experiences from which he would gather material for his later fiction and verse. Jazz was the accompaniment to Patrick's attempted seduction of Jenny Bunn in *Take a Girl Like You,* and a recording of "Struttin" provides Malcom Cellan –Davies in *The Old Devils*, a temporary release from anxieties about his wife.

Another part of their disagreement was the Kingsley's aversion to the business world. He always expressed distaste for commerce as a career. He did not like to hear his father speaking about bills, advice notes, balance sheets and this resistance to his father's suggestions about a business career only exacerbated the tensions between them. Like many of his characters he would prefer to leave such matters to his wife, to an accountant, or even to his parents.

The tone of quarrels between father and son over Kingsley's choice of career is kept in *The Legacy*, in which the hero, who wants to be a poet, and his brother, who wants to enter the family business, struggle over the differences. The portrayal of Sydney, the brother, owes something to Amis's father, and the quarrels between them probably derive from at home. Unlike this early fiction, in real life, William failed to turn his son into the businessman he dreamed of.

The things that provoked conflicts between son and father were not resolved, and when his father died of cancer on 18 April 1963, he was left with an unexpected sense of tremendous loss. "I came to value him after his death more than I did when he was alive", he has said. "A lot of my views on politics, for example, have changed rather in his direction." His father's death helped him "to be aware that those who differ from us very sharply can nevertheless be very valuable people." (Gohn, 1975, p.30)

"A softer and more sympathetic parent than her husband" (Leader, 2007, p.25) is Amis's mother who made his child to be independent in ways that helped strike out on his own as a writer, but she left him dependent on other people, especially women. At the age of twelve "she tried to beef me up with stuffikrerish's Chemical Food, a fearful reddish liquid which was supposed to turn your teeth black unless you bypassed them by sucking it through a straw. More directly she would sit opposite me at the dinner-table pushing forkful after forkful into my mouth, not an ideal way of encouraging the appetite - for solids, that is." (Amis, 1991, p.20) Martin Amis remembered his grandmother as "a dark presence, richly embroidered, aromatic, and calorific." (Amis, 2000, p.164) Like her husband, Peggy had a good singing voice and her attractive voice mezzo-soprano was heard at the musical evenings. The social life was an important ingredient of their life

Both his parents were overprotective, William wanted his son to be like him, he wanted to ensure that he will become a businessman. At home, his mother was the source of literary encouragement; who remained an enthusiastic reader throughout her life; in the wet afternoon of those times, because he was bored, his mother suggested his son to write.

At St. Hilda's Primary School, he became devoted to his English teacher, Miss Barr, "I feel in love with Miss Barr whom I see now as a tall Eton cropped figure of improbable elegance. She took English, and it is here perhaps that we can date my first devotion to the glories of our literature." (Amis, 1991, p.25) Amis's first published work is a story of three hundred words entitled "The Sacred Rhino of Uganda" mentioned in his Memoirs. "my first published work of fiction", (Amis, 1991, p.26) and appeared in the school magazine while its author was still at Norbury College.

Being the only child is among other things "the angry child." (Powell, 2008, p.7) Fourteen-year old Peter Furneaux in the *Riverside Villas Murder*, the first of the two boys in Kingsley's novels who shares their author's background say: "Being an only child did not mean that you were by yourself too much; on the contrary, you got the whole of your parents reserved for just you instead of divided up into three."(Amis, 1984, p.18) When "his parents were not worrying about their own sense of failure and inferiority they would have been busy making sure that he did not mix with children who were 'common', his early schools chosen for their respectability rather than their educational distinction were designed to reinforce just this buffer." (Powell, 2008, p. 9) Amis's family later served as a model for the writer's novels in others ways. He admits that some of Mr. Bunn's anecdotes and habits in *Take a Girl Like You* are "family property." (Clive, 1974, p.22)

William's decision to send his son to the City of London School in 1934 was at once "cautions and reckless". (Powell, 2008, p.15) He had been a pupil there, as his two brothers, but this was a difficult choice because he could not afford it. The fees of 90£ per year plus travelling and other expenses added up to the almost a quarter of his annual salary; "he gambled of Kingsley's ability to win a scholarship in his second year and his confidence was justified". (Powell, 2008, p.15) In his opinion, City of London was a decent school, which had been good enough for him and he preferred it. Amis said that his father wanted him to work in the city, to make more money and to be socially more secure than other boys from modest backgrounds for example Jewish boys, who never considering going to University important unless they were planning to enter one of the professions.

Kingsley continued his education outside the classroom, as he had begun to do at Norbury College. He began to discover literature for himself. His favourite one was W.K. Chesterton's *The Man Who Was Thursday*, the first grown-up novel he had read outside school, (he read it so many times that he could say it by heart only if somebody shown one sentence) and *The Napoleon of Notting Hill* (1904). In only two novels Amis took some aspect of his life from his pre-Oxford life. The first, *The Riverside Villas Murder* (1973), is a detective story set in the mid-1930s in a suburban area, not unlike Norbury. The plot is about Kingsley and his father, and remembered a decade after Kingsley's death. The second, *You Can't Do Both* (1994), Amis penultimate novel, is focused on the significant events of his childhood to the early 1960s. In this novels he presents the relationship with his parents, his mother is always in the background, even if she played an important part in Amis's early years. Throughout his life Amis had a fear of darkness, it began when it was eight, and his mother, with a tolerant understanding, would help him through what it is called panic attacks. Peggy appeared as "counterbalancing" presence, a friend to both parties, in the disagreements between Amis and his father, having the role of a negotiator. (Powell, 2008, p.15) Two events, the first involving his affair with a married woman and the second the pre-marital pregnancy of his wife, would cause William the annoyance which Peggy finally quiet it down, and in *You Can't Do Both* Amis repays the debt.

An enormous influence on Amis was the headmaster F.R. Dale, "the very model of traditionalist" according to John Gross, "if tradition is allowed to include tolerance, good sense and a considerable capacity of innovation". (Gross, 2002, p.144-145) He came to the school in 1929 at forty-six having previously being headmaster of Plymouth College (1920-1929) and sixth form classics master at Leeds Grammar School, (1906-1916). He was a distinguished scholar as well as a war hero; President of the London branch of the Classical Association, authority on Greek pronunciation (he was chosen by the BBC as the finest available reciter of Greek to read Homer aloud on the Third Programme). He was also good at games, impressing the boys by playing cricket with them at Grove Park. He was loved by his staff, he behaved with them like a colleague rather than a boss; he left them alone to get on with their work; he supported them in disputes and campaigned on their behalf. In his own teaching he was strict but he was not without jokes and games included what Gross describes as "a rich repertory of insults and exhortations to jolly us along ("Village Idiot! Doesn't know the way to the Spotted Cow"). (Gross, 2002, p. 57)

He introduced a system of academic streaming, in which all students, whether Classical, Modern Science were divided into A and B streams. Amis was in the Classical A stream which meant that in the third form he studied Greek and Latin. In addition to language and literature, he studied Greek history in the fourth form, and Roman history in the fifth; this was not the base for a business career that William wanted for his son. At the City of London, Amis received "a very good academic education in a remarkably civilized environment." (Powell, 2008, p.16)

But the man who actually taught me most about English literature among other things was the Reverend C.J. Ellingham", recalls Amis in his *Memoirs*, "the most remarkable of a remarkable group of classics masters at the school, including Oakley, Dale, J.B. Marsh and P.J. Copping.' (Amis, 1991, p.28) Ellingham had come to CLS in 1924, aged thirty –two from Dulwich College, where from 1921 he had been an assistant master, while at Dulwich he also served as a deacon, then a priest in Southwork. He was educated at Merchant Taylor's School and St. John's College, Oxford, where he studied classics and theology and won several prizes. He was a Navy signaller during the First World War. In the school magazine of the period, his activities are reported everywhere: chairing debates and societies, delivering talks, speeches sermons, supervising games and giving dramatic readings. Ellingham's capacity for work has remarked by Marsh, who taught Amis Greek in C3A. He remembered

how in summer terms Ellingham would be out at Grove Park every Wednesday and Saturday bowling for boys who wanted batting practice.

He bought a gramophone into class and played classical records to the boys. He taught them about paintings from National Gallery catalogue. These lessons and the English classes he taught had a profound effect on Amis. "He was passionate about art and poetry", Amis recalled, "I mean half of the things I know now about art and music, I learnt then from him." (Amis, 1986) Amis also discovered that certain "avocations and interests were not for me; I had no graphic gift of any kind, the theatre was boring, you could keep Dadaism and all that architecture ought to be comprehensively done away with." (Amis, 1991, p. 31) Like Dale, Ellingham was famed for quoting long passages of poetry he had learned by heart, a talent Amis himself acquired. Dale insisted that the boys choose Shakespeare for school plays, since memorization ensured "that it would remain with them for life." Eric Rogers, a year bellow Amis, remembers having to memorize a passage in *The Aenid* on his first day in Classics 4A. Seventy years later he could still recite it from memory, according to Zachary Leader's biography. (Leader, 2007, p. 61) When Martin Amis became a writer, he and his father often talked late into the night about literature and other matters. The son full of surprise exclaimed: "My God. He knows all English poetry. Ten lines here, twenty lines there of Shakespeare, Milton, Marvell, Rochester, Pope, Gray and of course Larkin." (Amis, 2000, p. 29) Ellingham gave Amis an off-print of an article he had written about these adaptations, which Amis found "most readable" (Amis, 1991, p.29) It was Marsh who introduced Amis to the very latest writers. He lent Amis copies of Auden and MacNeice," "but I make nothing of them at that time, 1936-37." (Amis, 1991, p.27)

In December 1939, despite several years' exposure to Ellingham tastes, Amis published a prose "poem" in the school magazine. The poem's appearance, Amis writes in his *Memoirs* "drew Ellingham 's proper contempt." (Amis, 1991, p.31) Ellingham was "a very unequivocal Christian", his favourite poem was Housman who was an atheist: "so I saw for ever that a poem is not a statesman and the poet 'affirmed nothing." ((Amis, 1991, p.28) The memory of Ellingham "may also have played some part in Amis's unwillingness to condemn believers, even in his most militantly or outspokenly atheistically works." (Leader, 2007, p. 63) James Churchill, in *The Anti-Death-League (*1966) says that "only those with no sense of right or wrong can believe in God." (Amis, 1987, p. 228) Yevtushenko, the Russian poet asked Amis in 1962 "you atheist?", "Well yes, but it's more that I hate him." (Amis, 1991, p.237)

Ellingham wrote a book on English composition called *Essay Writing: Bad and Good* (1935), Amis reread the book in 1986 and was amazed by "just how much has stayed in my memory and how much it influenced me". (Amis, 1986) The book was addressed for pupils and refers to School Certificate and other examinations. Its example is drawn from the writing of the boys themselves and the sort of writing boys read, Amis remembers "but he could always listen and was always warm and friendly towards us." (Amis, 1986) The examples that follow show how well Ellingham understood the schoolboys: "Do not try to bluff the reader. It is your work to describe and if your words are inadequate, no verbal device will make the reader do your work for you. If you are describing a sunset, and feel that 'the sunset was beautiful' is not enough, it is bluff to write, 'The sunset was amazingly beautiful.' You are not avoided the duty of describing the sunset. You have only made your task harder, for now you must show that is was amazing as well as beautiful." (Ellingham, 1935, p 13) About using slang he said:"if you decide to use slang, never apologize for it, and use quotations marks. You cannot have it both ways." (Ellingham, 1935, p 13) Like all boys at the City of London, Amis was drafted into the Officer Training Corps at fourteen. The OTC met twice a week, on Mondays and Thursdays, and its activities consisted of drills and marching. At these meetings the boys came to school in military uniform. One reason for

choosing OTC is that he liked wearing breeches instead of trousers and got to tie his puttes (are stripes of cloth bound round each leg from ankle to knee, were never worn in battle by real soldiers and were hated by the boys) in a special way. In his Memoirs he declares that "for quite some time I thought that if I failed to become a writer I would go in the army." (Amis, 1991, p. 30) Even in his novel from 1980, *Russian Hide-and-Seek*, the military life is described in detail. But not the mounted military life, as Amis told to Eric Jacobs, he "hated being on a horse when it cantered." (Jacobs, 1995, p. 59)

On 20 March 1939, notices were sent to all CLS parents about agreement and plans for the move at Marlborough College, in Wilshire. Amis spent several nights in a barn, before being billeted with four other boys in an empty farm labourer's cottage, sharing a tiny room with Leonard Richenberg, the School Captain and supervised by Mr. and Mrs. Ellingham. There was no electricity or plumbing; the heating was supplied by the sitting-room fire place and the kitchen stove. Both were taken in a portable tub in the kitchen water heated on the stove, earth closet in the back garden which had to be cleared regularly. During the winter 1939-1940 it was so cold in Kingsley's and Richenberg's bedroom that the urine froze in chamber-pot. Amis's memoirs of evening at the cottage were of the Ellinghams and their crowded round the sitting-room fire, the boys finishing their homework. He describes the conversations he had in the cottage with Richenberg, Ellingham and Rose as "an optimistic preview of the university." (Amis, 1991, p. 34)

Richenberg and Amis were desk-mates since the third form. Richenberg was good at math and wanted to become a mathematician; Amis wanted to be a writer and was keen on studying English, but in the end Amis made the choice. At Oxford, Richenberg took a B. Litt.in economics and become only for a year an economics don at Jesus College. Both Richenberg and Rose were Jewish. Amis's closest friends at CLS were Jews, in a school in which only 15 per cent of boys were Jewish. In *You Can't Do Both*, Robin's friend and desk-mate, Embleton is Jewish. Robin recognized to having 'always been afraid of Embleton when they were at school', he being both clever and clear-sighted about Robin's failings, "that says it's alright to go after something you want if you really wanted." (Amis, 1994, p. 20) According to Jacobs, Amis's time at Marlborough was "the most physically energetic of Kingsley's life." (Jacobs, 1995, p. 57) In this period he was also Captain of the House, an editor of the school magazine, and secretary of the Musical Society.

Cyril Metliss, another boy from CLS was fourteen when he met Amis. He was on the Modern not the Classical side and like the Jewish boys at CLS never considered important going to the university. They became close friends because of their love for classical music. Metliss also loved poetry, about which Amis knew much more than he did. When the school moved to Marlborough, Metliss was unhappy because his billet was far from college and after a term he left CLS, he moved in Wiltshire where he studied accountancy and went into business. They continued to keep in touch until he went into the navy in 1941. They met in Marlborough in weekends or in the pub lounge while Metliss's mother served in the bar.

In the summer of 1940 the Amises moved from Norbury to Berkhamsted in Hertfordshire. Metliss visited Amis in Berkhamsted, and on one of his visits back to Marlborough, Amis told him that if he had not left he would have tried to have relationship with him. "He was interested in girls but there were no girls" is how Metliss describes Amis's situation at Marlborough. This situation appears in *The Riverside Villas Murder*: "what Peter did with his friends was regarded by them all, in a ready consensus as quite okay because they only did it because they could not get girls yet and until they could get girls." (Amis, 1973, p. 12-13) The two friends had lost touch after Metliss went into the navy; they did not communicate in over fifty years. After meeting up again, their friendship resumed at regular lunches and discussions of music and old times. Amis had written this scene in his autobiographical novel *You Can't Do Both* in which Cambridge undergraduate Jeremy

Carpenter follows fourteen-year-old Robin Davies to Wales, invites Robin out at lunch, takes him for a ride in his sport car and then for a walk on "the top of a slope above a gentle valley." (Amis, 1994, p. 69) Robin and Jeremy sit down on the grass for a rest, Jeremy tries the tentative of passes at Robin, is rebuffed and Robin falls asleep. When he woke up they discuss poetry.

The CLS masters were unused to twenty-four hour responsibilities, and in Amis's memory, "one…showed signs of the appalling extra burden of work, replete with boredom and irritation, they must have had to shoulder." (Amis, 1991, p. 33) They set up a school cinema in the science block, with Saturday afternoon mainly of old British films; they supervised extra play readings and extra debates; new clubs and societies were devised including woodwork, metalwork, and photography. According to J.R. Marsh and Ellingham's wife, Edna, had to take care eighteen-year-old Amis who on several occasions woke up in the middle of the night, screaming. His colleague Richenberg remembered nothing of such events, but he left CLS before Amis, and they have occurred when Amis was approaching the Oxford scholarship examination.

Amis was the outstanding classicist of his year and thanks to Dale's headship, had required a reputation for excellence in classics. He transferred from Classics to English Literature in 1938 (it was Ellingham who suspected that helped him). In 1940 he travelled to Cambridge and sat the scholarship examination for St Catherine's College but without success; Donald Davie was the boy who succeeded. There was an exhibition; "kind of cut-prices scholarship" ((Amis, 1991, p. 36) to be tried for St John's College, Oxford. Kingsley sat the examination, was awarded the exhibition, and went up to Oxford in May 1941.

Marlborough was one of England's senior public schools. Its pupils, all fee paying, came from a class above Amis and his CLS pals; they were the sons of rich, socially aspirant businessmen and minor aristocrats. The CLS boys were treated by their hosts with a mixture of arrogance politeness. While Amis and his friends felt that the tension between themselves and the distant people of Marlborough was something like Dickens, people who existed in the world mixing uneasily with people who thought they owned it. The class divisions of Marlborough encouraged Amis's affiliation to Marxism. Despite the fact that both schools existed in the same place, he could not remember anything resembling a conversation with one of the Marlborough boys. He recalls that they behaved as though their privileged part of the world had been invaded by individuals, who, because of their background, did not deserve to be there. (Bradford, 2001, p.30)

This was his last year at school. His masters knew he would go to Oxford and that he was capable to win an exhibition or scholarship. But his parents could not afford to pay his fees. There were far more classics prizes available than for any other single humanities discipline, and Amis was recognized as the best classics scholar in CLS. But he chose to read English Literature. There were few English scholarships at either of the old universities, and because of his choice he had to spend a year after leaving the school with his parents.

Over the years he has been championed, criticized, and gossiped about, abandoned, rediscovered, ignored and admired. He does more than survive; he endures and, moreover grows, so that he has come to be looked on as a major commentator of the human condition in our times.

## BIBLIOGRAPHY


1. Amis 1987: Kingsley Amis, The Anti-Death- League, Penguin Books.
2. Amis 1991: Kingsley Amis, Memoirs, London: Mackays of Chantam, XV.
3. Amis 1986: Kingsley Amis, "Lessons for Life", Sunday Telegraph Magazine, 9 December.

4. Amis 1986: Kingsley Amis, The Old Devils, Hutchinson: London.
5. Amis 1984: Kingsley Amis, The Riverside Vilas Murder, Penguin.
6. Amis 1994: Kingsley Amis, You Can't Do Both, London: Hutchinson.
7. Amis 2000, Martin Amis, Experience, Jonathan Cope.
8. Bradford 2001: Richard Bradford, Lucky Him, London: Peter Owen.
9. Clive 1974: James Clive, "Profile 4: Kingsley Amis" The New Review, 1 July.
10. Ellingham 1935: C.J. Ellingham, Essay Writing: Bad and Good, A Wheaton.
11. Gohn 1975: Jack Gohn," The Novels of Kingsley Amis", PhD dissertation, The Johns Hopkins University.
12. Gross 2002: John Gross, A Double Thread: A Childhood in End and Beyond, Vintage.
13. Jacobs 1995, Eric Jacobs, Kingsley Amis. A Biography, London: Hodder and Stoughton.
14. Powell 2008: Neil Powell. Amis & Son, Two Literary Generations, Macmillan.
15. Zachary 2007: Leader Zachary, The Life of Kingsley Amis, Vintage Books, 2007.

# *THE PERFUME. THE STORY OF A MURDERER- A PSYCHOLOGICAL STUDY OF AN OUTSIDER. GRENOUILLE'S QUEST FOR MEANING AND IDENTITY*

**Simona Olaru-Poșiar**
**Lecturer, PhD, „Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara**

*Abstract: Patrick Süskind's novel is a very complex psychological study of a narcissistic, moreover a psychopathic personality, that manages in this journal, a story of a quest for identity, an identity artistically portrayed through one of the five human senses, the odour or smell, one of the five senses every living being is endowed with. The character manages with great art to transform, to detour the novel into a painting; the smell unlocks the portal to the visual universe, the smell establishes a connection to the eye and the eye ends the quest towards the self. The drop of perfume is metaphorically seen as the cell in the human body that opens up the body to a complex visual experience that for our character becomes a search for meaning and identity of the self. The character in this novel struggles because ironically or on purpose, the author portrays the latter with no ability to smell, so his quest for an odour identity is either like the struggle of Sisyphus or it is a search for an identity of the self, that rises beyond the human senses.*

*Keywords: meaning, identity, cell, metaphor, art*

Der Roman **Das Parfum** hat die psychologisch ausgeleuchtete Geschichte eines Außenseiters, eines mit genialem Geruchsinn begabten Menschen, der selbst aber keinen Eigengeruch hat, zum Thema. Er steigt zum besten Parfumeur aller Zeiten auf, wird jedoch auch zum Mörder, besessen von dem Wunsch, ein Parfum zu schaffen, das ihm nicht nur eine eigene Geruchsidentität verleiht, sondern ihm auch die Liebe der Menschen einbringt.

Eckhard Franke weist auf zwei gegensätzliche Reaktionen der Betroffenen im Falle des Beeinträchtigungswahnes hin: nämlich entweder auf den Totalrückzug auf eine Art innere Lebensinsel oder auf einen verbissen-aggressiven Feldzug gegen die Welt der anderen (Franke 1978: 2). Grenouille wählt die zweite Reaktionsmöglichkeit. Da seine Geruchlosigkeit für ihn einer Identitätslosigkeit gleichkommt, ist er bemüht, seine soziale Identität zu finden und soziale Anerkennung zu erlangen. Die Identitätskrise, die nach der Erkenntnis der eigenen Geruchlosigkeit folgt, steigert seinen Ehrgeiz nur noch mehr. Die Geruchlosigkeit gilt als Zeichen seiner Unmenschlichkeit und ist mit Minderwertigkeitskomplexen verbunden. Nach der siebenjährigen Ablenkung von seiner Lebensaufgabe, der größte Parfumeur aller Zeiten zu werden, setzt sich Grenouille nun ein neues Ziel. Um seine Wertlosigkeit und Randständigkeit zu kompensieren, möchte er aufgrund seiner Begabung ein absolutes Parfum kreieren, das ihm die Macht über die Menschen und ihre Liebe sichern soll. Mehr noch, er will sie sogar mit Hilfe seines selbstkreierten übermenschlichen Duftes manipulieren und beherrschen:

Er würde einen Duft kreieren können, der nicht nur menschlich, sondern übermenschlich war, einen Engelsduft, so unbeschreiblich gut und lebenskräftig, dass, wer ihn roch, bezaubert war und ihn, Grenouille, den Träger dieses Dufts, von ganzem Herzen lieben musste:

> *Ja, lieben sollten sie ihn, wenn sie im Banne seines Duftes standen, nicht nur ihn als seinesgleichen akzeptieren, ihn lieben bis zum Wahnsinn, bis zur Selbstaufgabe, zittern vor Entzücken sollten sie, schreien, weinen vor Wonne, ohne zu wissen, warum, auf die Knie sollten sie sinken wie unter Gottes kaltem Weihrauch, wenn sie nur ihn, Grenouille, zu riechen bekamen! Er wollte der omnipotente Gott des Duftes sein, so wie er es in seinen Phantasien gewesen war, aber nun in der*

*wirklichen Welt und über wirkliche Menschen. Und er wusste, dass dies in seiner Macht stand* (Süskind 1985: 198).

Grenouille setzt daher seine Genialität ein, um sein Lebensziel zu verwirklichen. Aufgrund seines außerordentlichen Geruchsinnes ist er fähig, einen übermenschlichen Engelsduft zu schaffen und mit dessen Hilfe auch Herrscher über die Menschen werden. So gehen Genie und Wahnsinn eine enge Verbindung miteinander ein.

Toni Meissner äußert sich zu den kriminellen Genies wie folgt:

> *Wenn ein unerkanntes Wunderkind kriminell wird, müssen freilich mehrere Voraussetzungen gegeben sein; ein Gewissensdefizit und ein nicht allzu ausgeprägtes Über-Ich, das das Es zügelt. Ein partielles oder völliges Fehlen von moralischen Instanzen der Persönlichkeit hat soziale Ungehemmtheit zur Folge. Da es dem Psychopathen an Intelligenz nicht zu mangeln braucht, ist er als Krimineller besonders gefährlich* (Meissner 1991: 121).

Christian Guht schreibt in seinem Artikel **Genie dank Wahnsinn**, der über die Beziehungen zwischen Kreativität und psychischer Störung handelt:

> Wer anders tickt kann davon etwas haben. [...] Tatsächlich mehren sich die Hinweise dafür, dass abweichendes Erleben oft mit besonderer Schaffenskraft einhergeht. [...] Erst wenn das gesunde Selbstvertrauen in Größenwahn und sinnlose Aktivität umschlägt, die Hypomanie also in die Manie kippt, kann der Betroffene von seinem Anderssein nicht mehr profitieren[1].

Dies trifft freilich für die fiktive Romangestalt, Jean-Baptiste Grenouille, nicht zu. Vielmehr verwirklicht sie ihr Lebensziel gerade durch die enge Verbingung von Wahn und Genie. Die Charakteristika des Postmodernen Roman ist die Selbstreferentialität. Trotzt bleibt der Hauptperson allen seinen Bemühungen geruchlos, lieblos, identitätslos und allein. Im Moment seiner größten Macht über die Massen ist er der einsamste Mensch der Welt:

> *Wie damals in der Höhle im Traum im Schlaf im Herzen in seiner Phantasie stiegen mit einem Mal die Nebel, die entsetzlichen Nebel seines eigenen Geruchs, den er nicht riechen konnte, weil er geruchlos war. Und wie damals wurde ihm unendlich bang und angst, und er glaubte ersticken zu müssen. Anders als damals aber war dies kein Traum und kein Schlaf, sondern die blanke Wirklichkeit. Und anders als damals lag er nicht allein in einer Höhle, sondern stand auf einem Platz im Angesicht von zehntausend Menschen* (Süskind 1985: 306-307).

Die beiden obigen Zitate machen deutlich, dass die Kunst des genialen Parfumeurs weder einen Beitrag zur Kommunikation mit den Menschen, noch einen zur Selbstfindung leistet (siehe auch Steinig 2003: 169). So wird Grenouille laut Franke zum Opfer seines eigenen Werkes (Franke 1978: 4). Steinig bescheinigt an dieser Stelle der Geschichte des Mörder-Künstlers Grenouille tragische Qualität (Steinig 2003: 169).

Grenouilles vollkommenes Parfum bewirkt seinen merkwürdigen Tod, der paradox und ironisch anmutet. Durch einen Menschen, dem nie Liebe vermittelt wurde und der selbst nie lieben konnte, durch sein Werk, sein Parfum, begehen Kannibalen zum ersten Mal etwas aus Liebe. Sie begehen einen Mord aus Liebe. So endet der Roman mit der Selbstzerstörung des genialen Künstlers in einem Akt der Autoaggression.

Die spannende Geschichte des Duftmörders Jean-Baptiste Grenouille von seiner Geburt bis zu seinem Tod bietet auch einige Anhaltspunkte, die der Leser dazu verwenden kann, sich daraus die Psychogenese des Verbrechers abzuleiten.

Diese Beschreibung des Narzissten passt haargenau auf den Protagonisten des Romans **Das Parfum**. Grenouilles frühe Kindheit ist durch das Fehlen einer liebenden Mutter

[1] Siehe Artikel von Christian Guht **Genie dank Wahnsinn**, vom 17. Mai 2019 auf http://www.sueddeutsche.de/wissen/schaffenskraft-genie-dank-wahnsinn-1.835722. [19.1-.2019]

gekennzeichnet. Anhand des Weggeworfenwerdens durch die Mutter umittelbar nach der Geburt verdeutlicht Süskind gleich am Anfang die Ablehnung, Gleichgültigkeit und mangelnde Fürsorge, das die Kindheit des Protagonisten prägen wird. Er bekommt von der eigenen Mutter keine Chance als Lebewesen. Auch die Ammen, die sich um ihn kümmern, entwickeln keine positiven Gefühle ihm gegenüber, weil sie das gierige und geruchlose Kind als befremdlich empfinden. Mangels der Liebe, die jeder Mensch zu seiner normalen Entwicklung notwendig braucht, zieht sich Grenouille in sich selbst zurück. Mit Freud könnte man sagen, dass sich seine Libido regressiv auf die eigene Person wendet (siehe Jagow/Steger 2005: 555). Er verharrt auf einer frühen Entwicklungsstufe, auf der primitivsten, gleichsam animalischen Stufe der Sinneswahrnehmungen, in permanenter Regression.

Da sein Geruchssinn besonders gut ausgeprägt ist, wird für ihn seine ganze Welterfahrung über diesen vermittelt. Die einzigen Glückserfahrungen, die er erlebt, kommen ihm über Düfte zu. So entsteht auch sein Wahn, der sich darin äußert, dass für ihn die reale Welt nur insoweit existiert, als er sie riechen kann. Er erfährt die Welt nie so, wie sie wirklich ist, sondern immer nur durch ihre Gerüche. Seine Wertskala bilden einerseits gute, andererseits schlechte Gerüche. Aufgrund seines Genies sieht Grenouille die Welt nicht und die Welt nicht ihn. Er wirkt nach außen gefühlskalt, weil er nie erfahren hat, was Liebe ist. Der Mensch kann nur das weitergeben, was er irgendwann einmal selbst bekommen hat.

Da er außer der Welt der Düfte nichts anderes kennt, ist es auch nicht verwunderlich, dass er, um soziale Anerkennung zu erlangen, der größte Parfumeur aller Zeiten werden will und mittels des selbstgeschaffenen Duftes die Liebe der Menschen erzwingen will. Schließlich setzt er seinen genialen Geruchssinn als Manipulationsinstrument ein.

Seine Größenphantasien, die im Lauf seiner Persönlichkeitsentwicklung geradezu gigantische Ausmaße annehmen, sind auch durch seine narzisstische Persönlichkeitsstörung zu erklären.

Aufgrund seiner strukturschwachen Persönlichkeit sehnt er sich nach Macht, mit welcher er seine subjektiv erlebte Machtlosigkeit kompensiert. Nikolaus Förster weist darauf hin, dass Grenouilles Streben nach Macht „die Psychostruktur des Gewaltherrschers und des präödipalen Kriegers, der die Gewaltphantasien zur Stabilisierung seines unstrukturierten, fragilen Selbst benötigt“ (Förster 1999: 28) aufdecke.

Dies erkennt auch Eckhardt Franke, wenn er Grenouille als „psychotischen Sonderling“ (Franke 1978: 2) betrachtet, der vereinsamt durch das Leben wandert, Halt und Anerkennung und letztlich nur die Liebe der anderen sucht. Je mehr er von der Unmöglichkeit dieser Liebe überzeugt ist, desto unerbittlicher (auch gegen sich selbst) ergibt er sich seinem Perfektionsdrang, der sich an ausgesuchte Objekte und Zustände bindet, die ihm Lebensersatz bedeuten: die Kreation des verführerisch-absoluten Duftes (Franke 1978: 5).

Durch die narzisstische Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten erklärt sich auch sein Beeinträchtigungswahn, aufgrund dessen er glaubt, dass alle Menschen ihn verachten und ihm Feind sind.

Süskind gelingt es daher in seinem Roman aufzuzeigen, wie sich ein in der Kindheit vernachlässigtes Kind aus Protest gegen die Umwelt zum Genie entwickelt und infolge seines Genies zum Mörder entartet.

## BIBLIOGRAPHY

Förster, Nikolaus (1999): **Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Franke, Eckhard (1978): *Patrick Süskind*. În: **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur** coordonat de Heinz Ludwig Arnold, München.

Frenzel, Elisabeth ($^{5}$1999): **Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte**, Stuttgart: editura Alfred Kröner.

Frenzel, Elisabeth ($^{9}$1998): **Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte**, Stuttgart: editura Alfred Kröner.

Freud, Sigmund (1999): *Das Unheimliche*. În: **Gesammelte Werke chronologisch geordnet, 14. Bd. Werke aus den Jahren 1925-1931**, vol. XII, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, p. 227 - 268.

Frizen, Werner/Spancken, Marilies ($^{2}$1998): **Das Parfum. Interpretationen**, ediţia a II-a revizuită şi corectată, München: Oldenbourg.

Fröhlich, Werner D. (2002): **Wörterbuch. Psychologie**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 24. durchgesehene Auflage.

Jagow, Bettina von/Steger, Florian (ed.) (2005): **Literatur und Medizin. Ein Lexikon**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH.

Meissner, Toni (1991): **Wunderkinder – Schicksal und Chance Hochbegabter**, Frankfurt am Main: editura Ullstein.

Müller, Lutz/Müller, Anette (ed.) (2008): **Wörterbuch der Analytischen Psychologie**, Düsseldorf: editura Patmos.

Steinig, Swenta (2003), *Patrick Süskind: Das Parfüm*. În: **Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts**, vol. 3, Stuttgart: Philipp Reclam jun., p. 157-174.

Süskind, Patrick (1985): **Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders**, Zürich: Diogenes.

# *THE FIGHT OF A WRITER TO OVERCOME ILLNESS: SARAH PERRY AND THE GRAVES SYNDROME. THE ESSEX SERPENT AS A SYMBOL OF THE MODERN WOMAN PORTRAYAL*

**Simona Olaru-Poșiar**
**Lecturer, PhD, „Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara**

*Abstract: Whether we are in search for old folk myths, Faustian literature or remembering the English legends from the Shakespearean theatre such as Macbeth or Hamlet, the English writer Sarah Perry manages to take us back to a time when legends burn like fire, in The Essex Serpent, Melmoth or After Me Comes the Flood . However, her time capsule is placed in the 21st century, which makes the reader curious of why and how can two different and parallel worlds coexist. Is narrative time relative? Can legends exist in the present? If the reader can transcend his existence and exist through the narration and imagination into the past and the present at the same time, if the serpent can connect the two temporal universes, it means than in narration time can indeed be relative, at the writer's and the reader's wish.*

*Keywords: symbol, serpent, trauma, novel, relativity*

Aristotle's doctrine valued equilibrium between opposing forces. The ancients saw this equilibrium or proper balance as the way to justice, morality, acquisition of virtues, and health of body and soul. In order to maintain equilibrium for the body and the soul, many have turned to art, whether we refer to as writing, the visual arts, painting, and photography. In regards to writing, in the past few years, writers have emerged from different domains such as medicine, journalism; even people with no literary studies have tried to write down their experience on paper. One must not have a solid literary background to be literary skilled.

Today, the "balance" principle continues to be studied with interest by people in all walks of life – from dancers, athletes, scientists, philosophers, psychologists to the general public. The interest of many is driven by the idea that a balance of the mind, body, and soul are necessary to live a happy and fulfilled life; the three are seen as interconnected so much so that a weakness or imbalance in one is believed to cripple the others.

The question of what art is has occupied humanity since the dawn of recorded history. For Tolstoy, the purpose of art was to provide a bridge of empathy between us and others, and for Anaïs Nin, a way to exorcise our emotional excess. But the highest achievement of art might be something that reconciles the two: a channel of empathy into our own psychology that lets us both exorcise and better understand our emotions — in other words, a form of therapy.

It is also the case of the English writer Sarah Perry, that after struggling with the Graves syndrome, an autoimmune disease, became fascinated by gothic tones and fabled creatures. Although the disease put her through a lot of physical pain, the author never gave up writing, but shared her physical pain in powerful visual settings. It is as if you can see and hear the dim gothic scenery.

Sarah Perry is the internationally best-selling author of the novels *Melmoth, The Essex Serpent*, and *After Me Comes the Flood*, and the non-fiction *Essex Girls*. She is a winner of the Waterstone's Book of the Year Awards and the British Book Awards, and has been nominated for major literary prizes including the Women's Prize for Fiction, the Dylan Thomas Prize, the Folio Prize and the Costa Novel Award. Her essays have been widely published and she is a Fellow of the Royal Society of Literature.

The lurid prose, wrapped in despair and stringed with hopes of redemption, gives an eerie, melancholic tone to the novel. Jackdaws caw loudly behind windows, curtains sway to take on unsettling shapes in the minds of the onlooker, feathers shiver and shadows lurk in the darkness. The real villain in this modern gothic novel is not the serpent or her villain character, but humans who prove that they are capable of the most despicable cruelties. Sarah Perry empowers women in her novels, a strong believer in their independence and strong will (*Essex Girls*).

The legend of Melmoth has appeared earlier in the Gothic masterpiece, *Melmoth the Wanderer* (1820) by Charles Maturin, and the novella, *Melmoth Reconciled*, published soon after by Balzac. Maturin's protagonist, John Melmoth, trades his soul to the devil just like Goethe's Faust, so he can live for 150 years more, and then roams the world miserably, looking for someone who can take his place in this devious pact. Perry's Melmoth, however, is a woman with bleeding feet, clad in black robes, 'cursed to wander the earth without home or respite'.

Whether we are in search for old folk myths, Faustian literature or remembering the English legends from the Shakespearean theatre such as Macbeth or Hamlet, Sarah Perry manages to take us back to a time when legends burn like fire, in *The Essex Serpent, Melmoth* or *After Me Comes the Flood* . However, her time capsule is placed in the 21st century, which makes the reader curious of why and how can two different and parallel worlds coexist. Is time relative? Can legends exist in the present? If the reader can transcend his existence and exist through the narration and imagination into the past and the present at the same time, if the serpent can connect the two universes, it means than in narration time can indeed be relative, at the writer's and the reader's wish.

It is no secret that Perry is. Her previous novel, *The Essex Serpent,* is the story of a widow who is bent upon discovering a winged beast believed to lurk in the marshes. It was set in the Victorian era in an Essex village and follows the seasons changing in tune with the turmoil that erupts in the minds of the characters. The book was a phenomenal success and established Perry's place as one of today's best genre novelists.

The symbolism of the book is of utmost importance. There are as many serpents as there are characters. Each to be haunted not by the serpent itself, but rather what the serpent represents. Ever since Eve's transgression in the Garden of Eden, snakes in Christian tradition have been associated with lies, evil and temptation. But in other cultures, as far-flung as ancient Greece and Egypt and indigenous North America, snakes symbolize fertility, rebirth, renewal and even immortality.

While the feared sea monster remains in the background for the most part of her previous novel, the tormented, ghostly Melmoth has a more dominating role in this book. *Melmoth* is laden with olden story-telling techniques that create a menacing atmosphere. It is only when a modern-day device, such as a phone, is mentioned, that the reader suddenly remembers that *Melmoth* is, in fact, set in the 21st century.

Like Helen, the reader often craves for Melmoth to make an appearance. The lurid prose, wrapped in despair and stringed with hopes of redemption, gives a melancholic tone to the novel. Jackdaws caw loudly behind windows, curtains sway to take on unsettling shapes in the minds of the onlooker, feathers shiver and shadows lurk in the darkness. As the novel progresses, one begins to speculate whether Melmoth may be bigger than a mere myth.

This is common: "Everybody is feeling the same thing," wrote Virginia Woolf of Londoners in the Second World War, "therefore nobody is feeling anything." Social media has become a village hall for the display of sourdough loaves and cross stitch samplers: fear

and love sublimated into all the things we think our mothers did. What else can we do, inhabiting a place of present or anticipated grief?[1]

The real villain in this modern gothic novel is not the eponymous Melmoth, but humans who prove that they are capable of the most despicable cruelties, often for an unjustified cause—like the boy who betrays his friend's family because of his envy for their radio. Melmoth, 'materialising first as smoke and liquid, with a smell of lilies and decay' is so well-crafted that it is a wonder that her origins are a figment of Perry's imagination and not the reimagining of a prominent folklore figure. While *Melmoth* is not as luminous as *The Essex Serpent*, Sarah Perry succeeds yet again in creating a disquiet that leaves a lasting, haunting impression on the reader.

Melmoth the witness is the one that mothers warn their naughty children about. She is a grim myth, cursed and feared. She is 'watching, always seeking out everything that's most distressing and most wicked, in a world which is surpassingly wicked, and full of distress'.

The legend of Melmoth, of the wanderer has appeared earlier in the Gothic masterpiece, *Melmoth the Wanderer* (1820) by Charles Maturin, and the novella, *Melmoth Reconciled*, published soon after by Balzac. Maturin's protagonist, John Melmoth, trades his soul to the devil so he can live for 150 years more, and then roams the world miserably, looking for someone who can take his place in this devious pact. Perry's Melmoth, however, is a woman with bleeding feet, clad in black robes, 'cursed to wander the earth without home or respite'.

Melmoth, or Melmotka as she is called in Prague, thrives on guilt, witnesses crimes and calls out to humans harbouring dark secrets. Those who hear her call have the choice of leaving with her (because who else would accept them if they knew of their dark deeds) or rejecting her hand and hoping that their sins may be forgiven one day. The mythical creature is given an added Biblical twist as well. She is one of the women who sees the empty tomb after the resurrection of Christ but denies it, thus being doomed to roam the earth for 2,000 years. Perry takes her inspiration from her Baptist upbringing but also the myth of the wanderer, of the fallen angel, doomed to roam the earth until the end of mankind.

The novel unfolds through nested notes, diary entries and historical testimonials alluding to Melmoth. This is in line with Maturin's book, which also executes the plot through a series of nested stories. Perhaps the expectation of a big reveal when each new character is introduced takes away the impact of the suspense building up in the novel. It also makes us quite impatient to know what the main character is burdened with, which is disclosed only at the end of the book.

When asked what a good book is and whether the lockdown will stop her imagination from roaming the gothic labyrinth, the English author said, returning like the Essex serpent to the purpose of art, of the true writer, that is writing with empathy, love and passion:

*Some months ago I stood in the pulpit of Lancaster Priory and spoke on the virtue of art. What do we mean, I said, by "a good book"? I proposed that literature had use beyond pleasure, and that moral purpose was intrinsic to any book worth the cover price: the only way is ethics. I quoted Aristotle; I burnished my halo. My duty, I said, was to write good books, and this was an act of love*[2].

## BIBLIOGRAPHY

Haycock, D. E. (2011). *Being and Perceiving*. Manupod Press

[1] Perry Sarah, https://www.theguardian.com/books/2020/may/02/sarah-perry-what-good-are-books-in-a-situation-like-this accessed [9.04.2021]

[2] Perry Sarah, https://www.theguardian.com/books/2020/may/02/sarah-perry-what-good-are-books-in-a-situation-like-this accessed [9.04.2021]

Henderson, J. L.; Oakes, M. (1990). *The Wisdom of the Serpent*. Princeton University Press.

Perry, Sarah, The Genesis of 'After Me Comes the Flood', Shiny New Books, 2014.

Perry, Sarah, The Essex Serpent, Serpent's Tail, 2016.

Perry, Sarah, https://www.theguardian.com/books/2020/may/02/sarah-perry-what-good-are-books-in-a-situation-like-this, accessed [19.04.2021]

*Web links: https://literature.britishcouncil.org/writer/sarah-perry*

## *WOMEN AS DECORATION IN THE MAN WITH THE GOLDEN GUN (GUY HAMILTON, 1974)*

**Dragoș Zetu**
**Lecturer, PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract: Representations of women in the James Bond films of the 60's and 70's were inconsistent. Whereas Goldfinger (Guy Hamilton, 1964) and On Her majesty's Secret Service (Peter Hunt, 1969) introduced a preponderantly positive image of women, Live and Let Die (Guy Hamilton, 1973) and The Man with the Golden Gun (Guy Hamilton, 1974), continued to perpetuate gender stereotypes typical for mainstream cinema in the 70's. However, it seems that the producers of the Bond franchise realized they had to adapt Ian Fleming's misogynistic character to the ideals of second-wave feminism which led to massive changes as far as women's role in society is concerned. The process of reinventing Bond and aligning him to the new social requirements was devious and conflicting. My study argues that The Man with the Golden Gun represents a major backlash against representations of women.*

*Keywords: backlash, stereotypes, caricature, Mary Goodnight, Andrea Anders.*

*Live and Let Die/Pe cine nu lași să moară* (Guy Hamilton, 1974), primul film din seria James Bond în care rolul celebrului agent secret britanic a fost interpretat de actorul britanic Roger Moore, cel care a preluat ștafeta de la Sean Connery, nu a constituit un succes fulminant. Deși a avut încasări impresionante (aproximativ 162 de milioane de dolari americani, la un buget de 7 milioane), filmul a fost primit cu o oarecare reticență atât de critica de specialitate cât și de admiratorii fenomenului Bond. Nici unii, nici ceilalți nu au părut convinși de interpretarea noului 007, Roger Moore care, din multe puncte de vedere, reprezenta exact opusul lui Sean Connery. Moore interpretează un Bond mai relaxat, părând mai în largul său atunci când își ironizează adversarii decât atunci când se luptă cu ei. În încercarea de a consolida imaginea lui Moore, producătorii Albert R. Broccoli și Harry Saltzman au început imediat producția noului film cu Bond, *Pistolul de aur*, bazat pe ultimul roman publicat de Ian Fleming înainte de moartea care survenise în 1964, în urma unui atac de cord. Avea să fie ultimul film realizat de legendarul cuplu de producător. Începând cu anul 1975, din cauza unor dificultăți financiare și a unor neînțelegeri cu partenerul său de afaceri, Saltzman a fost nevoit să își vândă acțiunile deținute la compania EON Productions, care realiza filmele cu Bond, astfel încât Broccoli a rămas unic producător.

Pentru *Pistolul de aur*, cei doi producători au ales să continue colaborarea cu Guy Hamilton, care regizase deja trei filme cu Bond: *Goldfinger* (1964), *Diamante pentru eternitate* (1971) și *Pe cine nu lași să moară* (1973). Tom Mankiewicz a fost cooptat din nou în echipă, revenindu-i sarcina de a realiza scenariul după romanul lui Flemming care, în opinia cvasi-unanimă a criticii, este unul dintre cele mai slabe ale scriitorului britanic. Totuși, după o serie de neînțelegeri cu regizorul Hamilton, Mankiewicz se retrage, rolul definitivării scenariului revenindu-i unui alt veteran al filmelor cu Bond, Richard Maibaum. Acesta a introdus o intrigă secundară în care Scaramanga, rivalul lui Bond, intră în posesia unui dispozitiv unic, numit Solex agitator, care este capabil să canalizeze energia solară și să rezolve astfel criza energetică mondială prin folosirea acestei resurse neprețuite. James Chapman este de părere că producătorii au profitat astfel de actualitatea temei crizei

energetice din anii 70, criză cauzată de conflictul dintre unele țări arabe și Israel (173)[1]. Pe 6 octombrie 1973, în Ziua Ispășirii (Iom Kipur), cea mai însemnată sărbătoare a iudaismului, forțe militare arabe au atacat Israelul care, cu sprijinul Statelor Unite și a altor puteri occidentale, a reușit să respingă atacul. În replică, pe 17 octombrie, țările arabe care făceau parte din OPEC (Organizația Țărilor Exportatoare de Petrol), au impus un embargo economic Statelor Unite și aliaților săi, ceea ce a dus la o criză mondială a resurselor energetice.

Ar mai fi de subliniat și faptul că, așa cum *Pe cine nu lași să moară* fusese într-o oarecare măsură influențat de filmele de *blaxploitation*, și *Pistolul de aur* capitalizează succesul avut la începutul anilor 70 de filmele kung-fu (vezi și Chapman 176), mai ales în scena în care Bond, prizonier al lui Hai Fat (Richard Loo), este trimis la o școală de arte marțiale de unde nu scapă decât cu ajutorul nepoatelor locotenentului Hip (Soon-Tek Oh), aghiotantul lui Bond. Acestea, deși la prima vedere nu sunt decât niște școlărițe puse pe glume, se dovedesc a fi experte în arte marțiale, capabile să învingă un grup de câțiva zeci de adversari. Deși filmele bazate pe arte marțile existau încă din anii 60 în Hong Kong și Taiwan, ele au cunoscut un succes planetar de abia în prima parte a anilor 70, mai ales datorită impactului imens al legendarului Bruce Lee, care a popularizat genul kung-fu în *Fist of Fury/Pumnul de fier* (Lo Wei, 1972), *Way of the Dragon/Drumul dragonului* (Bruce Lee, 1972) sau celebrul *Enter the Dragon/Intrarea dragonului* (Robert Clouse, 1973), un clasic al filmelor de gen, ultimul terminat de actor înainte de moartea sa neașteptată din iulie 1973. Iată o nouă dovadă a faptului că, deși filmele cu Bond au deschis multe drumuri în cinematografia de acțiune, producătorii seriei nu s-au sfiit să împrumute elemente de succes din alte tipuri de film care se bucurau de succes la un moment sau altul.

Tema energetică nu este singura noutate introdusă în film și care nu se regăsea în romanul lui Fleming. De altfel, producătorii și scenariștii au introdus numeroase alte modificări. Filmul debutează cu un mesaj anonim trimis la sediul MI6 și avându-l ca destinatar pe Bond. Plicul misterios conține un glonț de aur inscripționat 007 și pe care se află amprenta unui asasin profesionist, Francisco Scaramanga[2], celebru pentru faptul că tariful pentru care lucra era de un milion de dolari pentru fiecare crimă comisă. Bond, care ancheta dispariția unui expert în energia solară, pleacă spre Beirut, locul în care colegul său, agentul 002, fusese asasinat de nimeni altul decât Scaramanga. După ce obține glonțul ucigaș, în urma analizei atente realizată de departamentul condus de Q (Desmond Llewelyn), agentul britanic poate porni pe urma asasinului. Localizarea acestuia este facilitată de întâlnirea cu Andrea Anders (Maud Adams), iubita lui Scaramanga și de Mary Goodnight (Britt Ekland), asistenta lui Bond din Hong Kong. Interesant este că cele două misiuni ale lui Bond, anume localizarea expertului în energie solară care dispăruse și a asasinului Scaramanga se suprapun în mod surprinzător, Bond realizând faptul că cele două persoane era piese ale unui puzzle complex prin care se urmărea realizarea unei stații de captare a energiei solare care ar fi rezolvat criza energetică mondială. Bond bănuiește că în spatele operațiunii s-ar aflat un magnat thailandez, Hai Fat care îl angajase pe Scaramanga pentru a-l lichida pe expertul în energie solară și a intra astfel în posesia unității centrale, mult râvnitul *solex*. După o serie de aventuri riscante, Bond îl localizează, într-un final, pe rivalul său, Scaramanga, care preluase

[1] De altfel nu este singurul. Funnell și Dodds sunt de părere că „filmul reflectă interesul britanic și American pentru energia solară în timpul crizei energetice, însă operează și la nivel cultural, anticipând și explorând anxietățile sociale contemporane legate de dezvoltarea energiei solare și de rolul pe care savanții formați în Occident l-ar putea avea." (149)

[2] Rolul lui Scaramanga i-a fost atribuit lui Christopher Lee, cunoscut mai ales pentru rolurile unor personaje negative pe care le-a jucat: Contele Dooku din a doua trilogie *Star Wars/Războiul stelelor* (2002-2005) și vrăjitorul Saruman dintr-o altă trilogie de mare succes, *Lord of the Rings/Stăpânul Inelelor* (2001-2003), ecranizare după romanul lui J.R.R. Tolkien. Interesant este Lee era vărul lui Fleming și că acesta insistase ca actorul britanic să joace în prima ecranizare a seriei, *Dr. No* (Terence Young, 1962), însă se pare că producătorii terminaseră deja castingul în momentul în care scriitorul venise cu propunerea.

conducerea operațiunii după ce îl lichidase cu sânge rece pe Hai Fat, fostul său angajator. Asasinul se retrăsese pe o insulă din marea Chinei unde agentul britanic ajunge după ce zboară la o altitudine foarte mică pentru a evita radarele inamicilor chinezi. Aici are loc mult așteptata confruntare dintre cei coi antagoniști, care ia forma unui duel clasic cu pistoale: Scaramanga, cu pistolul său de aur împotriva lui Bond cu al său faimos Walther PPK. Duelul are loc nu înainte ca asasinul să îi prezinte rivalului său centrala energetică solară pe care o construise și pe care avea de gând să o vândă țării care avea să ofere cel mai bun preț. Într-un final, după ce Nick Nack (Hervé Villechaize), acolitul lui Scaramanga, pare să îl ajute pe Bond, acesta reușește să își ucidă adversarul și să o salveze pe Goodnight, care fusese răpită de Scaramanga. Din păcate, o neatenție a femeii face ca centrala să fie pe punctul de a exploda. În ultima clipă, Bond reușește să recupereze solexul, părăsind insula înainte ca aceasta să fie distrusă de explozie.

Pregenericul stabilește deja coordonatele urmărite în reprezentările femeilor din restul filmului. Primul cadru are în prim-plan o tânără femeie care se bucură de razele soarelui pe o plajă exotică. Mai târziu, aflăm că aceasta este Andrea Anders, amanta lui Francisco Scaramanga, redutabilul adversar al lui Bond. Ea va juca un rol important atât în cadrul intrigii filmului cât și din punct de vedere ideologic, idee la care voi reveni. Din mare iese un bărbat între două vârste, cu o alură atletică, la vederea căruia tânăra se ridică brusc, apropiindu-se de el cu două prosoape în mână. Atitudinea ei este cea a unei servante docile. Femeia îngenunchează în fața bărbatului pentru a-l șterge pe picioare, gest care amintește de remarca lui Tiger Tanaka din *You Only Live Twice/A doua șansă* (Lewis Gilbert, 1967), care îl informează pe Bond despre regulile legate de femei pe care le aplică în viața sa: „Nu fă niciodată singur ceea ce altcineva poate face pentru tine!" De altfel, atitudinea lui Scaramanga este și ea grăitoare: bărbatul nu îi mulțumește tinerei, nu îi oferă niciun semn de considerație, evitând să o privească în timp ce ea, din postura în care se află, îl urmărește cu o privire de cățel dresat, așteptând parcă un semn de afecțiune pe care însă nu îl primește. Mai mult decât atât, ea nu se ridică în picioare decât după ce bărbatul pleacă de lângă ea. Fără a fi afectată de atitudinea rece a amantului său, odată încheiată datoria de a-l usca cu prosoapele, ea se întoarce în șezlong și continuă imperturbabilă să se bucure de razele soarelui. De remarcat și faptul că Bond nu apare deloc în pregeneric, astfel încât prima interacțiune între un bărbat și o femeie din film nu îl privește pe agentul secret.

De altfel Bond nu apare nici măcar în genericul filmului care, în buna tradiție începută de popularizarea exagerată, deseori de o manieră simplistă, a teoriei psihanalitice a lui Freud, invocă asocierea dintre pistol și falus. Versurile melodiei interpretate de Lulu, câștigătoare a celebrului concurs Eurovision în 1969, considerate a fi cele mai îndrăznețe din întreaga serie, explorează aceeași temă: „He has a powerful weapon/ Are o armă puternică". De altfel, întreg genericul, și el, probabil, cel mai explicit din întreaga serie, se joacă cu aceeași imagistică cu vizibile note sexuale, sugerând în mod vizibil consumarea unui act sexual, de la preludiu, până la orgasm. La un moment dat, o siluetă feminină mângâie cu mișcări lascive, ritmice, țeava unui pistol, versurile făcând aluzie la bizarele preferințe sexuale ale lui Scaramanga[3]: „Love is required/ Whenever he's hired/ It comes just before the kill". Este interesant faptul că tema fetișismului și simbolismul freudian falic nu sunt dezvoltate mai apoi în film, părând complet scoase din context, la fel cum și tema supranaturală care este introdusă în *Pe cine nu lași să moară* este apoi abandonată fără nicio explicație.

Încă de la începutul său, filmul pune în discuție reputația profesională a lui Bond într-o manieră inedită. Aflat în biroul lui M (Bernard Lee), Bond este înștiințat de sosirea unui plic pe numele său care conținea un glonț de aur, „semnătura" clasică a celebrului asasin

[3] Așa cum vom vedea într-o scenă ulterioară, acesta obișnuia să se culce cu Andrea în timp ce o amenința cu unui pistol înainte de a-și elimina adversarii, parte a unui ritual tulburător în care se asociază plăcerea actului sexual cu cea a uciderii unui om.

Scaramanga, singurul care putea fi angajat pentru fabuloasa sumă de un milion de dolari. Bond se întreabă cine ar plăti o asemenea sumă pentru a-l elimina, la care M, cunoscut pentru răceala sa profesională mai degrabă decât pentru umor, îi dă o replică savuroasă: „Soți geloși, bucătari scandalizați, croitori umiliți... lista e nesfârșită". Dincolo de umorul replicii, aceasta introduce o temă pe care însă filmul nu o mai continuă, aceea a atitudinii lui Bond față de colaboratorii săi și nu numai. Tema nu este lipsită de relevanță, cu atât mai mult cu cât agentul britanic are, în cazul rivalilor săi, scuza că îi tratează rău din simplul motiv că îi sunt inamici, scuză pe care însă nu o mai poate folosi în cazul aliaților săi, mai ales ai celor de sex feminim, cu care nu se poate spune că se poartă cu mult mai bine, așa cum vom vedea în cele ce urmează.

Scena clasică în care Bond se întâlnește cu Moneypenny se înscrie în tiparele cu care ne-am obișnuit din primele filme. Locația este cea obișnuită. Secretara, aflată în fața biroului ei, oferindu-i lui Bond informații despre locul în care fusese asasinat Bill Fairbanks, agentul 002. Firește, agentul 007 nu scapă prilejul de a o complimenta pe femeie, în stilul caracteristic:

Bond: Moneypenny, ești mai bună decât un computer.

Moneypenny: În multe feluri, însă tu nu profiți niciodată de asta.

Imediat, Moneypenny este chemată în biroul superiorului ei, M, moment în care Bond îi spune: „O clipă, scumpo..." Deodată, femeia afișează o mină luminoasă și mulțumită, așteptându-se, probabil, ca bărbatul să îi propună o modalitate prin care să „profite" cu adevărat de calitățile ei. Din păcate pentru ea, momentul mult-așteptat nu se ivește, Bond concentrându-se pe rivalul său, Scaramanga. El vrea să știe de ce nu se confirmase faptul că „Omul cu pistolul de aur" era vinovat de uciderea agentului 002. Vizibil dezamăgită că Bond nu era interesată de oferta ei, Moneypenny îi răspunde sec și pe un ton iritat: „Pentru că nu au găsit glonțul". Apoi, întorcându-se către bărbat, adaugă ironic: „Scumpule...". La fel ca în multe din întâlnirile lor anterioare, secretara flirtează cu Bond, care nu refuză jocul. Femeia pare deschisă să înceapă o relație amoroasă cu agentul *playboy*, încălcând astfel eticheta profesională care ar fi exclus asemenea relații între colegi, însă acesta refuză implicit, fără să ofere vreo explicație. Interesant este că, deși refuzată în mod repetat, femeia nici nu renunță la tentativele ei de seducție, nici nu pare să îl ia foarte în serios pe Bond. Este foarte posibil ca faptul că acceptă să ia parte în acest flirt nevinovat să nu fie datorat neapărat dorinței de a-l seduce, în sfârșit, pe celebrul agent. Scena indică mai degrabă o doză importantă de asumare din partea lui Moneypenny a noului statut al femeii din anii 70, care nu se sfiește să încalce tabuurile sociale și profesionale, flirtând nonșalant cu colegii săi. Totuși, nu aș merge atât de departe încât să declar deschis că secretara lui M reprezintă un prototip al femeii contemporane, un model al feminismului, „o imagine a femeii puternice și a implicării într-o epocă a schimbărilor structurilor sociale și politice" sau, nici mai mult nici mai puțin decât „primul avanpost din care feminismul poate ataca" (Brabazon 213), așa cum este văzută de o parte din critica feministă.

Cel de-al doilea personaj feminin secundar este dansatoarea exotică Saida, angajată a cabaretului din Beirut în care fusese ucis Bill Fairbanks. Dintre toți bărbații din local[4], ea este vizibil atrasă de Bond, în fața căruia dansează în majoritatea timpului. Odată ajunși în cabina ei, tot ce trebuie să spună Bond este: „Dansezi superb. Și tu ești superbă", pentru ca femeia, deși obișnuită cu complimentele venite din partea admiratorilor săi, să se arate vizibil interesată de misteriosul străin din fața ei. De altfel nu pierde niciun moment pentru a-i întoarce complimentul, spunându-i pe o voce suavă că îl consideră atrăgător. După ce dansatoarea este chestionată de Bond în legătură cu 002, agentul britanic ucis chiar în cabaretul în care lucra tânăra femeie, aceasta schimbă subiectul, manifestându-și din nou

[4] Femeia este o nouă victimă a „efectului Bond" despre care am vorbit în capitolele precedente.

intenția de a iniția o relație sexuală cu atrăgătorul bărbat. Întrebat dacă are de gând să mai rămână în Beirut, el răspunde sec „Depinde", sugerând că totul depinde de cât de disponibilă este femeia pentru o scurtă aventură. Sigur, pe ansamblu, atitudinea lui Bond corespunde fișei postului, care îi cere să își îndeplinească misiunile prin orice mijloace, inclusiv prin folosirea farmecului personal pentru a seduce femei de la care să obțină informații prețioase. Pe de altă parte, Bond nu pierde nicio ocazie de a petrece momente intime în compania unei femei frumoase, chiar și atunci când relația respectivă nu este necesară pentru buna desfășurare a misiunii sale. Însă, pentru a nu lucra cu adevăruri parțiale, trebuie spus și că femeile pe care le cucerește nu sunt totdeauna niște victime inocente care sunt folosite de agentul britanic pentru propria plăcere. Majoritatea, inclusiv Saida, fie își folosesc și ele sexualitatea pentru a obține ceva de la Bond, fie sunt sincer interesate de el și își împlinesc astfel o fantezie sexuală. Jocul amoros dintre Bond și femei are, în general, o doză de reciprocitate. În definitiv, atitudinea libertină față de femei care i s-a reproșat lui Bond li se poate reproșa și multora din femeile cu care intră în contact.

Tot pentru scurt timp o putem vedea pe Chew Mee (Francoise Therry), o femeie frumoasă care înoată goală în piscina miliardarului Hai Fat. Fata îl invită pe Bond să i se alăture în apă, propunere refuzată politicos de agent pe motiv că nu avea costum de baie. Femeia nu vede aici niciun impediment, amintindu-i bărbatului că nici ea nu purta niciun costum de baie. Întregul episod, care nu contribuie cu nimic la avansarea firului narativ, este o nouă ocazie de a aminti privitorilor că „efectul Bond", care de această dată i se datorează farmecului lui Roger Moore, este la fel de puternic ca niciodată, din moment ce teribilul agent secret nu are nevoie decât de câteva clipe petrecute în compania unei femei atrăgătoare pentru ca această să fie cucerită și să își manifeste deschiderea pentru o eventuală relație cu acesta. Mai mult decât atât, acest tip de personaj etalează, așa cum am văzut și în analiza altor filme, un nou tip de sexualitate feminină. Începând cu anii 60, feminismul atrăgea atenția asupra faptului că libertatea sexuală este o realitate asociată exclusiv cu bărbații. Din acest punct de vedere, emanciparea femeilor ar însemna inclusiv dreptul de a beneficia la rândul ei de o mai mare libertate sexuală. Libertinajul practicat de unele personaje feminine din filmele cu Bond și faptul că multe dintre ele inițiază interacțiunea cu agentul sau chiar flirtul poate fi explicat și prin aceste modificări sociale și culturale care au loc în anii 60 și 70 în ceea ce privește statutul femeilor.

Cele două „fete Bond" din *Pistolul de aur* sunt Mary Goodnight și Andrea Anders. Goodnight lucrează pentru secția Serviciului Secret Britanic din Hong Kong și ar trebui să fie un agent competent. Din păcate, personajul este unul caricatural și pe alocuri neverosimil, astfel încât sunt de acord cu Pfeiffer și Worall care au caracterizat-o în mod ironic ca fiind „atât de ineptă încât îl face pe inspectorul Clouseau[5] să pară a fi Sherlock Holmes" (citat în Caplen 303). Încă de la prima interacțiune cu Bond, portretul femeii nu este foarte flatant. Bond este în hong Kong și se află în urmărirea amantei lui Scaramanga, Andrea, într-un taxi. Goodnight, aflată la volanul unei mașini decapotabile, îi taie calea, împiedicându-l astfel să își ducă la bun sfârșit misiunea. De altfel, Bond îi mulțumește ironic pentru ajutor și îi dă un prim ordin pe un ton ferm: „Du-te la biroul de înmatriculări și găsește un Rolls verde (mașina în care se afla Andrea)". Pentru o clipă, însă, Goodnight dă dovadă că este un agent competent, conducându-l pe Bond direct la Hotelul Peninsula care deținea toate mașinile Rolls Royce de culoare verde din oraș. Mândră de mica sa izbândă, femeia îi spune: „Vezi ce efecte are o misiune de contrainformații de doi ani la ambasadă?" Apoi, brusc, Goodnight își iese din rol și, întorcându-se spre 007 îi spune pe un ton familiar: „James, mp bucur să te văd", atingându-l ușor pe umăr. Bond însă pare deranjat de neașteptata efuziune sentimentală

[5] Este vorba despre protagonistul celebrei serii de filme *The Pink Panther*/*Pantera roz* (primul apărut în 1963), care, în calitatea sa de detectiv al poliției franceze dă dovadă de o incompetență crasă și de o neglijență în serviciu care atinge note de un comic unic.

și pleacă grăbit de lângă ea, ignorând în mod surprinzător o femeie care practic îi transmitea mesajul că este dispusă să reia o mai veche legătură sentimentală. Totuși, cu o anumită doză de apatie, Bond o invită la cină, nu înainte de a-și rezolva treburile oficiale cu care venise în Hong Kong. Răspunsul lui Mary este neașteptat, ea dând dovadă de o doză de gelozie exagerată, care nu poate fi explicată de contextul filmului: „Da, am văzut cum arată treaba ta oficială (referindu-se la Andrea)". Interacțiunea dintre cei doi este asemănătoare cu cea dintre Moneypenny și Bond în care secretara se arată mereu disponibilă pentru ca să fie politicos refuzată de 007. Mai mult decât atât, așa cum deseori în prezența lui Moneypenny Bond își exprimă atașamentul etern față de ea, negând orice altă relație cu alte femei, ceea ce este o sursă de comic, știind fiind faptul că Bond este un adevărat cuceritor, tot astfel își manifestă „loialitatea" și în fața lui Goodnight, negând interesul său pentru Andrea: „Goodnight, ți-aș face eu așa ceva după doi ani?". Răspunsul femeii este diferit de cel al lui Moneypenny, ea manifestându-și neîncrederea în fidelitatea lui Bond: „Da, la naiba, sunt convinsă că da." Din păcate pentru ea, faptul că analizează corect situație și nu se păcălește cu gândul că Bond ar putea manifesta interes exclusiv pentru o femeie nu este decât o efemeră bilă albă. În scenele următoare ea se dovedește a fi credulă și lipsită de experiență, orice aspect pozitiv dispărând în fața unei enorme incompetențe.

De altfel statutul de agent secret al femeii este lipsit de realism. Înainte de a-i da lui Bond misiunea de a se întâlni cu Hai Fat, M. îl informează că va fi însoțit de domnișoara Goodnight. 007 este vizibil surprins de cererea superiorului său, cu atât mai mult cu cât obișnuia să lucreze singur. Observând dezaprobarea de pe fața lui Bond, M. completează: „După dezastrul din această seară, nu strică să ai un ofițer de legătură eficient". Fraza, spusă pe un ton serios, este însă o sursă de comic. Alăturarea termenului „eficient" cu Goodnight este oximoronică. De altfel, după auzul acestei explicații neașteptate, pe fața lui Bond se poate citi o perplexitate neputincioasă, dublată de o doză vizibilă de neîncredere.

În Bangkok, Bond, care pretinde că este Scaramanga pentru a se apropia de milionarul thailandez, este invitat de acesta la cină. În drum spre ieșirea din hotel el este însoțit de fermecătoarea Goodnight care afișează un zâmbet larg. Dialogul este grăitor și se încadrează pe coordonatele deja discutate:

B.: Goodnight, știi că aș prefera să iau cina cu tine.

G.: Înțeleg. Întoarce-te repede.

B.: Te voi anunța când revin. Ar fi o idee minunată să luăm o gustare la miezul nopții.

G.: O să țin vinul la rece, așa cum trebuie.

B.: Și restul la cald, sper.

Goodnight zâmbește apoi suav, vizibil mulțumită de aluzia sexuală a lui Bond. Totuși, zâmbetul femeii se transformă imediat într-un rânjet care precede un acces de furie în clipa în care vede că în mașina în care urcase Bond se aflau două tinere asiatice care afișau mine zâmbitoare. Deranjată de compania în care se afla Bond și vizibil geloasă, Goodnight exclamă cu iritare: „Și restul la cald?!". Gelozia ei este la fel de nerealistă precum și incompetența de care dă dovadă. În definitiv, cunoscându-l pe Bond, pretenția ca acesta să ofere exclusivitate unei femei este hilară, cu atât mai mult cu cât între cei doi nu existase decât o relație pasageră în urmă cu câțiva ani. În plus, gelozia sa este greșit direcționată din moment ce tinerele asiatice se dovedesc a fi nepoatele locotenentului Hip, aliatul lui Bond, care, în afara unor chicoteli adolescentine, nu par să manifeste un interes prea mare pentru agentul britanic.

Din păcate pentru cei doi, gustarea de la miezul nopții trebuie amânată din cauză că Hai Fat, care își dăduse seama imediat că Bond nu era de fapt Scaramanga, le ordonă oamenilor săi să îl ucidă la școala de arte marțiale pe care o deținea. La fel ca în reședința lui Tanaka din *A doua Șansă*, Bond se trezește la școala respectivă în compania neașteptată a unor frumoase asiatice care îl îngrijesc cu diverse amestecuri aromatice și îl masează, reacția

bărbatului fiind grăitoare „Raiul pe pământ. Fără nicio îndoială”. Scena nu are nicio altă explicație decât aceea de sublinia odată în plus caracterul de mare cuceritor al lui 007 și a contribui astfel la creionarea mitului Bond, ea neîncadrându-se în logica secvenței respective. De altfel, după ce este bine pregătit de tinerele femei și ajutat să se relaxeze, totul se schimbă într-o clipă. Atmosfera devine una apăsătoare, devenind clar că motivul pe care fusese îngrijit nu era întru totul altruist. Bond este nevoit să îl înfrunte pe cel mai bun elev al școlii de arte marțiale a lui Hai Fat. Din nou, femeile au un rol marginal, decorativ, de servante, fiind asociate cu activități considerate a fi „feminine”. Ne amintim din nou de replica lui Tanaka care, deși vorbea despre Japonia, se potrivește și contextului din *Pistolul de aur*: „Femeile sunt pe planul al doilea.” Totuși, spre finalul scenei de la școală, asistăm la o inedită schimbare în reprezentarea femeilor. Bond reușește într-un final să fugă de la școala în care era închis, însă se găsește în mijlocul a zeci de adversari instruiți în artele marțiale. El este salvat *in extremis* de cele două nepoate ale locotenentului Hip care se dovedesc a fi adevărate experte în artele marțiale. Momentul este unul singular, cel puțin în acest film, știind fiind că nu se întâmplă prea des ca Bond să fie ajutat de femei competente care să îl ajute în mod esențial în împlinirea misiunilor sale. De abia în următoarele filme cu Bond din anii 70 vom vedea o înmulțire a numărului de femei care joacă rolul unor profesioniste competente, fără a se renunța total și la rolul decorativ, ornamental, oferit altor personaje feminine.

Deși nu intră în vederile analizei noastre, trebuie menționat și un alt aspect interesant din *Pistolul de aur*. Se pare că nici atitudinea lui Bond față de copii nu este mai bună decât cea pe care o are în fața femeilor. După ce scapă de urmăritorii săi, Bond ajunge într-o barcă al cărui motor nu vrea să pornească. Un băiat care vindea suveniruri turiștilor se oferă să îl ajute după ce 007 îi oferă o recompensă financiară importantă. Momentul șocant vine după ce băiatul repornește motorul și îi cere bărbatului să își respecte promisiunea. Fără să pregete vreo clipă, Bond pur și simplu îl aruncă pe băiat peste bord. Dacă uneori atitudinea distantă sau chiar violentă față de femei se poate justifica la limită fie, la nivel diegetic, prin prisma fișei postului de spion care îl obligă să își ducă la bun sfârșit misiunile cu orice preț, fie prin dorința producătorilor de a creiona o aură aparte a lui Bond, văzut ca deopotrivă un dur și un *playboy*, care să îl diferențieze de alte personaje de pe ecran, atitudinea lui față de bietul băiat asiatic este inexplicabilă.

La fel de inexplicabilă este și insistența cu care Goodnight încearcă să se apropie de Bond. Deși în ultima scenă menționată ea pleacă furioasă din cauza faptului că bărbatul se afla în compania a două tinere asiatice, în următoarea scenă în care apar cei doi, lucrurile iau o nouă întorsătură. Cei doi iau cina în grădina unui hotel de lux. Firește, Bond începe imediat jocul seducției, complimentând-o pe tânăra femeie pentru alegerea rochiei: „Mulată unde trebuie, fără prea mulți nasturi...”. Intenția agentului este cât se poate de transparentă, însă ceea ce uimește este reacția femeii. Deși până acum păruse cât se poate de interesată de Bond și chiar insistentă, în scena cinei ea pare să joace rolul femeii inabordabile. De altfel, nu pierde ocazia de a-l pune la punct atunci când bărbatul o întreabă dacă nu ar putea face și altceva în timpul liber pe care îl au la dispoziție. Goodnight pare să își fi regăsit în mod neașteptat demnitatea și îi refuză sec avansurile, ironizându-l subtil: „O, dragule, sunt tentată, dar nu e genul meu să fiu pentru tine o pasiune trecătoare pentru câteva ore”. Bond rămâne perplex și pe bună dreptate căci marelui seducător nu i se întâmplă prea des să fie refuzat astfel de o femeie care își manifestase interesul pentru el. Cu toate acestea, a cataloga scena drept o breșă în universul mitologic al lui bond ar fi o exagerare. Odată ajuns în cameră, vizibil nemulțumit de întorsătura pe care o luaseră lucrurile și de perspectiva de a-și petrece noaptea singur, Bond are o mare surpriză: din baie apare într-un furou turcoaz nimeni alta decât „inaccesibila” Goodnight care își anunță „înfrângerea” înainte de a i se arunca practic în brațe. „Sunt o femeie slabă”, spune ea resemnată după ce se întinde în patul bărbatului.

Din păcate pentru femeie, așteptarea de a petrece o noapte pasională în brațele lui 007 nu se împlinește. Andrea intră pe neașteptate în camera lui Bond, aparent pentru a-l avertiza în privința planurilor lui Scaramanga, nu înainte ca bărbatul să ascundă prezența lui Goodnight. Mai mult decât atât, după ce Andrea intră în baie pentru a se schimba în ceva mai confortabil și mai practic pentru intențiile sale, Bond pur și simplu o îndeasă pe Goodnight într-un dulap, ordonându-i să nu scoată niciun sunet. Înghesuită, umilită și, nu în ultimul rând, frustrată că nici acum nu și-a îndeplinit dorința de a face dragoste cu Bond, femeia rămâne docilă în dulapul îngust, nevoită să fie martoră a escapadei amoroase a lui Bond care petrece câteva ore pasionale în compania altei femei la nici câțiva metri distanță de ea.

Caricaturizarea lui Goodnight este dusă la extrem în partea doua a filmului. Devine din ce în ce mai clar că femeia este departe de a fi agenta competentă pe care o lăuda M.. comportamentul ei în timpul misiunii de recuperare a solexului este unul hilar, demn de Johnny English, rol interpretat de inegalabilul Rowan Atkinson. Mai întâi, Hip îi încredințează sarcina relativ simplă de a păstra solexul și de a informa poliția locală. Din păcate, Goodnight își depășește atribuțiile și încearcă o investigație pe cont propriu, ajungând prizonieră în portbagajul mașinii lui Scaramanga. Înțelegând gravitatea situație creată de incompetența tinerei agente, Bond face o remarcă sexistă: „Femeile...”

Finalul filmului nu schimbă cu nimic impresia lăsată de Goodnight. Ea apare la prânzul la care Bond este invitat de rivalul său, Scaramanga, purtând un bikini minuscul, în timp ce Bond poartă un costum de zi cu cravată. Apariția femeii nu este ignorată de cei doi, fiecare oferind replici care fac aluzie la goliciunea ei:

Bond (ironic): Nu cumva ești îmbrăcată prea elegant pentru această ocazie?

Scaramanga: Îmi plac fetele în bikini. Nu au arme ascunse.

Femeia devine un accesoriu vizual și este transformată într-un subiect de discuție marginal înainte de a trece la temele serioase.

Goodnight reușește să evadeze, păcălindu-l pe unul dintre acoliții lui Scaramanga, numai că face imprudența de a-l arunca într-un bazin cu hidrogen lichid, declanșând astfel o reacție în lanț care duce la distrugerea întregii insule în urma exploziei cauzată chiar de ea. Totuși, văzând că scăpase, Bond o complimentează pentru curaj, nefiind la curent cu catastrofa pe care aceasta o provocase. Din păcate, femeia își arată din nou stângăcia, apăsând accidental un buton care activează un laser, aproape ucigându-l pe Bond.

În scena de final care are loc după ce Bond și Goodnight se salvează înainte de distrugerea totală a insulei lui Scaramanga și a amenințării provocate de acesta, cei doi se află, din nou, într-un pat confortabil, la bordul unui vas de lux. Din nou, cei doi sunt întrerupți, de data aceasta de atacul surpriză a lui Nick Nack, apoi de un telefon primit de Bond din partea lui M. care dorea de fapt să vorbească cu tânăra agentă. Este o nouă ocazie pentru ca Bond să facă o remarcă indecentă: „She's just coming, Sir”[6].

Actrița suedeză Maud Adams joacă rolul amantei lui Scaramanga, Andrea Anders. Interesant este și că ea va juca rolul de „fată Bond” și în *Octopussy* (John Glenn, 1983). Scena în care Bond interacționează pentru prima dată cu Andrea a fost discutată în multe rânduri mai ales din cauza conotațiilor tulburătoare pe care le sugerează. Bond o urmărește pe tânără până în camera ei de hotel, în care intră neobservat, ducând cu el o frapieră în care se afla o sticlă de șampanie și două pahare. Andrea este în cabina de duș, neștiind că agentul secret britanic o urmărește cu privirea. Firește, acesta petrece câteva clipe bune admirând silueta femeii conturându-se prin geamul transparent, însă acoperit de aburi, al cabinei de duș. Deși Andrea iese de sub duș cu un pistol în mână, amenințându-l direct pe Bond, acesta nu își poate șterge zâmbetul satisfăcut de pe față, părând a se bucura pe deplin de spectacolul erotic oferit de trupul dezgolit al femeii. Bond nu se simte deloc amenințat și, deși tânăra ține mereu

[6] Joc de cuvinte care înseamnă atât „Vine imediat, domnule” cât și „Tocmai are un orgasm, domnule”.

pistolul îndreptat către Bond, nu ea deține controlul, cel puțin nu în ceea ce privește conversația. De altfel prima replică a lui Bond arată clar faptul că își desconsideră pe deplin adversarul: „Pistol cu apă?". Bond se plimbă apoi prin apartamentul de hotel după bunul plac și o chestionează pe tema gloanțelor de aur pe care femeia le colectase pentru a i le înmâna lui Scaramanga.

Deodată, atmosfera degajată devine extrem de încordată, Bond devenind inexplicabil de dur cu tânăra femeie care, copleșită de forța fizică superioară a bărbatului, nu poate riposta în niciun fel. Bond o lovește brutal peste față, o aruncă pe pat cu fața în jos și o imobilizează cu mâinile la spate. Firește că violența ar putea fi aici justificată de faptul că un agent secret poate folosi orice mijloace pentru a-și îndeplini misiunea de a menține siguranța guvernului Majestății Sale, inclusiv violența și asasinatul, însă în acest caz Bond pare să aplice o forță disproporționată. Mai mult decât atât, o amenință pur și simplu pe femeie că, în cazul în care nu îi va spune unde se află Scaramanga, îi va rupe brațele. Dacă până acum violența și sadismul erau folosite cu moderație ca mijloace de caracterizare sau pentru a facilita evadarea din realitatea imediată, aici spectacolul agresiuni pune privitorul într-o situație neplăcută. În plus, ceea ce surprinde și mai mult este că și atitudinea femeii este inexplicabilă. Ea s-ar fi putut apăra, spunându-i lui Bond că era de partea lui, dovadă că ea fusese cea care, în debutul filmului, îi trimisese glonțul de aur al lui Scaramanga, cu speranța că celebrul spion îl va elimina pe răufăcător, eliberând-o astfel de el. Dimpotrivă, ea este copleșită de forța și de brutalitatea bărbatului, care, pe lângă sadismul pe care îl afișează, nu ezită să o umilească pur și simplu. Bond o amenință astfel pe femeie: „S-ar putea [ca Scaramanga] să își rezerve un glonț pentru tine. Și ar fi păcat, pentru că sunt teribil de scumpe." Astfel, femeia devine o marfă insignifiantă într0o tranzacție între doi masculi alfa care își dispută un anumit teritoriu. Discuția devine cu adevărat trivială în clipa în care Bond echivalează valoarea vieții femeii cu prețul unui glonț de aur. Dincolo de caracterul derutant al scenei, trebuie remarcată și o schimbare de tactică a lui Bond. În această scenă agentul 007 decide să folosească forța brută pentru a obliga o femeie aflată în slujba rivalului său să îi facă o favoare. Schimbarea este cu atât mai inexplicabilă cu cât devenise un loc comun faptul că repoziționarea femeii de partea sa se făcea prin cucerirea ei cu ajutorul farmecului său irezistibil și numai după ce făcea dragoste cu ea. Această neașteptată modificare de paradigmă poate fi explicată prin dorința producătorilor de a crea o aură mai dură rolului lui Bond, jucat acum de Roger Moore, care, după ce îl înlocuise pe Sean Connery, fusese acuzat că oferise o versiune prea „soft" a personajului, prea puțin amenințătoare, fiind asimilat cu un simulacru de Bond. Dacă aceasta a fost intenția originală, trebuie spus că scena reprezintă un eșec, Moore nefiind un „dur" credibil, atmosfera amenințătoare a scenei având o doză vizibilă de artificial.

Andrea nu se simte mai bine nici în compania amantului său. Pentru Scaramanga, pistolul său de aur nu este doar o armă cu care acesta își elimină țintele, ci și obiectului unui fetiș. După ce tocmai comisese o crimă, acesta o mângâie pe femeie cu pistolul cu care tocmai ucisese un om, parte a unui ritual fetișistic pe care îl practica în compania ei. Pe întreg parcursul scenei, femeia se simte vizibil incomodată, ceea ce nu îl face pe Scaramanga să se oprească. Din nou, femeia este tratată ca un obiect al plăcerii căreia, de data aceasta, îi este refuzată propria plăcere. De altfel, în scena în care Andrea intră în apartamentul lui Bond, întrerupând, fără să știe, partida de amor dinte Bond și Goodnight, ea nu se sfiește să îl numească pe amantul ei „monstru", implorându-l practic pe agentul secret să îl asasineze pentru a scăpa astfel din prizonieratul amantului său, pe care îl disprețuia.

Așa cum am amintit deja, Andrea se furișează noaptea în camera lui Bond în timp ce acesta se afla în compania lui Goodnight, pe care o ascunde într-un dulap fără nicio ezitare, dovadă că pentru el misiunea este mereu mai importantă decât o plăcere pasageră. Totuși, agentul britanic nu trebuie să renunțe nici la plăcere pentru că motivul pentru care Andrea venise în camera sa este pentru a se oferit drept răsplată pentru asasinarea lui Scaramanga și,

implicit, eliberarea femeii. Andrea îl abordează direct pe Bond, fără nicio ezitare, arătându-i că este dispusă la orice: „Vreau să moară. Spune-mi care e prețul. Oricât ar fi, îl voi plăti. Poți să mă ai și pe mine, dacă vrei. Nu sunt o femeie lipsită de farmec." O dată în plus, femeia este pusă într-o poziție de inferioritate, simțindu-se vizibil stingherită. Ea nu poate oferi nimic în schimbul serviciului pe care îl cere lui Bond decât propriul trup, „un *quid pro quo* de natură pur sexuală" (Caplen 302) Vulnerabilitatea femeii nu pare a fi o problemă pentru Bond care este de acord cu propunerea femeii cu atât mai mult cu cât coincide cu propriile planuri. Astfel, pentru el schimbul este avantajos din două puncte de vedere: obține promisiunea femeii de a-l ajuta în uciderea lui Scaramanga și se bucură de o noapte de pasiune în brațele ei.

Din păcate pentru Andrea, planul său este dejucat de Scaramanga care intuiește faptul că ea trecuse de partea lui Bond, astfel că este eliminată fără niciun regret de amantul său. Explicația lui Scaramanga este grăitoare pentru valoarea o avusese tânăra în viața sa: „O amantă nu poarte avea doi stăpâni.[...] Nu te mai gândi la fată. Poate fi ușor înlocuită." Firește, putem specula fără riscul de a greși că aceasta este exact atitudinea lui Bond față de femei, în general. Faptul rămâne că Andrea este un personaj feminin care transmite idei contradictorii. Pe de o partea ea încearcă să își câștige independența față de amantul său abuziv, pe de altă partea ea nu o poate face fără ajutorul altui bărbat, Bond, care nu ezită să se folosească de ea pentru a-și îndeplini misiunea sa.

Cu toate acestea, a trage de aici concluzia că ea este o victimă a societății patriarhale, așa cum sugerează Caplen și alții este un adevăr parțial. Statutul său de victimă se datorează deopotrivă unor alegeri personale nefericite care cu au de-a face cu „patriarhatul", cum ar fi aceea de a accepta să fie întreținută de un criminal ca Scaramanga, și cruzimii cu care este tratată de cei doi bărbați din viața ei care, din nou trebuie spus, nu reprezintă nicidecum interesele societății patriarhale. Sigur, se poate spune că promovarea excesivă a acestui tip de femeie supusă, lipsită de autonomie și asertivitate într-un film din *main stream* este dovadă a unei atitudini stereotipe față de femei generalizată la nivelul unei societăți sau, cel puțin adoptată de producătorii filmului. Și aici lucrurile trebuie nuanțate din moment ce aceeași producători „misogini" au creat în celelalte filme cu Bond și personaje feminine independente, demne de schimbările sociale vizibile care au avut loc în anii 60 și 70, cum ar fi Pussy Galore din *Goldfinger* sau Teresa di Vicenzo din *În slujba Majestății Sale*, tendință care va continua în decadele următoare în care femeile din filmele cu Bond devin parteneri competenți ai celebrului agent secret britanic.

## BIBLIOGRAPHY


Bennet, Tony și Woollacott, Janet, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero,* Macmillan, Londra, 1987.

Black, Jeremy, *The World of James Bond: The Lives and Times of 007,* Rowman & Littlefield, Lanham, 2017.

Brabazon, Tara, *Britain's Last Line of Defence: Miss Moneypenny and the Desperations of Filmic Feminism,* in *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader,* ed. Christoph Lindner, Manchester University Press, Manchester, 2003, 202-214.

Caplan, Robert A., *Shaken & Stirred: The Feminism of James Bond*, Xlibris, Bloomington, 2010.

Chapman, James, *License to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films*, Columbia University Press, New York, 2000.

Funnell, Lisa; Dodds, Klaus. *Geographies, Genders and Geopolitics of James Bond,* Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2017.

Lindner, Christoph (ed.), *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

South, James B și Held, Jacob M. (ed.), *James Bond and Philosophy*, Open Court Publishing, Chicago and La Salle, 2006.

# *AN ANTHROPOLOGICAL APPROACH TO THE THEME OF RACIAL AND INDIVIDUAL REGRESS WITH JOSEPH CONRAD*

**Dimitrie Andrei Borcan**
**PhD, „Ovidius" University of Constanța**

*Abstract:This paper analyses the concept of 'degradation' in the context of Victorian anthropology, with a discussion on anomie/atavism of the individual (Kurtz), its perception by the narrator (Marlow) and its post-Darwinian anthropological interpretation. It discusses Conrad's dual (anti)racism and (anti)imperialism, as well as some critics' pro/against reactions to his views. It analyses ecocritically the symbolist technique used to express the exclusion relationship of nature vs. culture existing in this novella and in other Conradian fiction.*

*Keywords: anthropology, degradation, atavism, racism, colonialism*

In 1898, at the fin de siècle that was anxiously expected by some to be the end of the globe, at the climax of a glorious Victorian period, when Britain had become the world's greatest imperialistic power and the saying "The sun never sets over the British Empire" was a truth, Joseph Conrad, published *Heart of Darkness*. For more than a quarter of a century, since Darwin's publication of *The Descent of Man* in 1871, European culture had been deeply involved in the anthropological debate whether humankind was on its way to progress or to regress. In either case, the northern European race was considered to be the superior one, and the African race the lowest on the scale of evolution, closest to the primitive human. Racism was self-understood in all the anthropological hypotheses, both the melioristic and the pessimistic ones. Politics made appeal to both types of anthropology to justify colonialism, but the result was that both proved to be subversive to the imperialistic ideology, whether they upheld or not the idea of progress. Conrad remains an outstanding voice in debunking the myths of late nineteenth-century meliorism. To the Victorians, such patterns of advance and decline seemed natural. Anthropology and geology demonstrated that human history was very brief in relation to the geological time scale. The Victorians predicted a disintegration of human civilization. The *homo sapiens* was a recent inhabitant of the earth. If it occurred, the decline of civilization could be unstoppable. This pessimism partly stemmed from a common belief in an apocalyptic second ice age. Conrad, like Maudsley and other thinkers, envisaged a second ice age, with civilization stopping and regressing, with cultural atavism prevailing.

Social evolutionism, both Lamarckian and Darwinian, expanded zoological evolutionism to history. Lamarckians considered species progress as teleological, the normal direction of evolution. In a Lamarckian sense, the Africans were the products of acquired degenerative features inherited by every next generation . Only by being raised to a higher level of civilisation could they be given the chance to regenerate and progress by passing the newly acquired superior genes to their children.

Darwin had considered species' evolution to be accidental and fortuitous, free from will. Adapting natural sciences to world history was considered to work axiomatically. An ecocritic would object that the history of cultures cannot be confounded so blatantly with the history of zoological species, where human racial history followed the pattern of the animal species history. However anthropology was so all-pervasive for sciences at the time, that it influenced psychology, psychiatry, criminology. The two apparently irreconcilable patterns of human development, progressive and regressive are situated in *Heart of Darkness* in a debate. Conrad was never optimistic about the progress of culture. His narrative in the novella is dialogic and subversive of the common assumptions of the ascendancy of

European civilisation. Marlow ridicules the developmentalist anthropologism of Tylor and Lubbock subverted to the imperialist rhetoric. He speaks of "the dust-bin of progress, [...] all the dead cats of civilisation" (HD 5). Darwin's title *The Descent of Man* was associated with degeneration. Henry Drummond wrote an optimistic study titled in response to Darwin, *The Ascent of Man* (1891). Conrad therefore speaks ironically about Kurtz's 'ascendancy': "His ascendancy was extraordinary. The camps of these people surrounded the place and the chiefs came every day to see him. They would crawl" (HD 58) Kurtz's ascent among the natives is moral degeneration, regression. Darwin's theory on evolution gave rise to a counter-argument of degeneration. The Victorians considered progress connected with regress following it and feared the spectre of the logically endorsed regress to the pattern of human evolution, an apocalyptical age of extinction following the apex of civilisation. In the novella there is a secondary theme. Marlow imagines that the jungle observes the actions of man : "And outside, the silent wilderness surrounding this clear speck on the earth struck me as something great and invincible, like evil or truth, waiting patiently for the passing away of this fantastic invasion" (HD 35).

Contrary to the impression of the Victorian era as confident and melioristic, the exploration of other cultures such as Africa mirrored back to the Victorians disturbing images of recidivism shaking their faith in the idea of progress. The anthropological battle was waged between degenerationists and progressionists. Degenerationists argued that savages were originally blessed with civilisation, but somehow fell into a state of barbarism. Progressionists argued that all cultures could move along the line of development which eventually led to civilisation.

Before Achebe' attack on him (before 1977), Conrad was considered an anti-imperialistic writer of Forster's kind. After Achebe (after 1977) Conrad has been considered an imperialistic, racist writer of Kipling's kind, or at least a dual one. Actually, Achebe is not right in stigmatizing Conrad as racist and colonialist. Conrad clearly condemns colonialism in "*Last Essays*" as "the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration".

Conrad shared this radical antiracist opinion on the sham of the philanthropy and its economic robbery actual motivation. Marlow speaks ironically of the disparity between the slogans and the real practices, deploring the actual state of the so-called beneficiaries of the civilisatory action of the colonists: Conrad is very severe in his explicit condemnation of colonialist practices, and his words "very proper" should be read as an irony: "It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind, - as is very proper for those who tackle a darkness." (HD 4)In order to justify the colonialism, the values of one's own culture must be advocated to be supreme. The idolatry with which the 'tribe' of imperialist adventurers bow to trade and civilization is explicitly parodised in the text. Marlow debunks the rhetoric of imperialism through denouncing it as a modern version of tribal war: "The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses from ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much."(HD 10) "The flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly"(HD) is one of the central images with which Marlow characterizes the behaviour of the colonists. Conrad is very severe in his explicit condemnation of colonialist practices: "It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind, - as is very proper for those who tackle a darkness." (HD 4). The blindfolded woman in Kurtz's painting might as well symbolize this.

The apocalyptic extinction of the short lived humankind is contrasted to the eternity of nature's wilderness. Both notions are predilect ecocritical themes. "We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance,...of profound

anguish and of excessive toil" (HD 37) Conrad alludes here to the biblical model of Adam and Eve's punishment of working the land. with 'excessive toil'. He also states: "Work is the law. Like iron that lying idle degenerates into a mass of useless rust (...)so without action the spirit of man turns to a dead thing, loses its force " (NL194).Darwin said in *The Descent of Man and Selections in Relations to Sex* (1871)*:* "there is another and much more powerful stimulus to the development of the social virtues, namely, the praise and blame of our fellowmen" (Darwin 164) Kipling's Victorian rules were: "Law, Order, Duty, and Restraint, Obedience, Discipline! - these are the foundations of a prosperous state." In this respect, Conrad's ethics is imperialist. He is, according to Edward Said, both imperialist and anti-imperialist, both racist and anti-racist . Edward Said (*Culture and Imperialism*) criticises Conrad for acknowledging the darker ironies of imperialism without being able to attribute to other cultures a sense of hegemony: "It is no paradox, therefore, that Conrad was both imperialist and anti-imperialist, progressive when it came to render fearlessly and pessimistically the seld-confirming, self-deluding corruption of overseas domination, deeply reactionary when it came to conceding that Africa or South America could ever have an independent history and culture." (Said, xviii) Said also criticises the 'tendency in anthropology, history and cultural studies in Europe and the United States (...) to treat the whole of world history as viewable by a kind of Western super-subject, whose historicizing and disciplinary rigor either takes away or , in the post-colonial period, restores history to peoples and cultures "without history". (Said 35) Marlow's dual attitude is alien, not that of a Victorian English patriot. He feels kinship to the African race, but this gives him an "ugly" sensation. His ambivalent feelings are a blend of sympathy and withdrawal:"What thrilled you was just the thought of their humanity - like yourself- the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar"(HD51). And again, the cannibal helmsman's portrait (HD52) is full of deep sympathy and a sense of partnership equalling true friendship. When the helmsman dies, he remarks: "I missed my late helmsman awfully(...) It was a kind of partnership. He steered for me - I had to look after him(...)And the intimate profundity of that look he gave me when he received his hurt remains to this day in my memory--like a claim of distant kinship affirmed in a supreme moment." (HD51)

However, Chinua Achebe (1977), relates Conrad's book to racism: "I am talking about a book which parades in the most vulgar fashion prejudices and insults from which a section of mankind has suffered untold agonies and atrocities [...]. I am talking about a story in which the very humanity of black people is called into question"(HD 259).

Conrad's contemporaries had a serious concern for the question of the grounds of any colonialistic enterprise in Africa. The novella is therefore very subversive, and not only in the political sense, but also in the cultural sense. Conrad's courage and difficulties are those of an individual pertaining to one culture tries who enter another culture: the inter-culture crossing is not recommendable and Conrad considers it impossible to do and dangerous . According to Clifford Geertz, "It becomes profoundly unclear how individuals enclosed in one culture are able to penetrate the thought of individuals enclosed in another" (Geertz, 149). Marlow always keeps the outside-insider position of an involved observer traveller, a border-dweller at the outline of a foreign culture but never immersing into it. Conrad himself was a metic, a *homo duplex*, by his national status, as anthropologists were by their professional status. "Both at sea and on land my point of view is English, from which the conclusion should not be drawn that I have become an Englishman. That is not the case. *Homo duplex* has in my case more than one meaning."(Naidier 240). Leo Gurko comments on Conrad: "He was the outside man. He keenly understood the plight of the foreigner seeking roots in an adopted country and of the exile in the process of finding a new home. Virtually all Conrad's characters are foreigners and exiles."( Gurko 30).Travellers, like Marlow, Conrad or the anthropologists are symbolistically portrayed by Conrad as

"bewildered travellers in a garish unrestful hotel" (*Victory* 3) Bewilderment, displacement, uprootedness are the effects of crossing the line into a primitive culture. Misplacement and displacement as common feelings in all Conradian characters can be analysed as alienation of modern people in environments that are not their native ones, deterritorialization demonstrates the organic link between the individual, his native culture and nature.

Marlow's journeyinto the heart of Africa, the geographical upriver trips back to the Congo's origins is a sort of Freudian regression of the ego from the superego of culture to the id of the brute. According to Michael Levenson (1991*)*, "the fiction has been regarded as [...]interior narrative.[...]; in essence it represents a night journey into the unconscious" (Levenson 5).

The ecocritical interpretation of the self-insulation of cultures can be explained by each particular culture as the age-long product of the certain natural environment, as well as of a specific racial evolution, where the entering of a foreign culture would be rightfully deemed to be an intrusion and sanctioned both by the native culture and by the local environment. Throughout the novella nature is hostile and frightening, impenetrable and invincible. The mention of the indiferent wilderness fit for the presence of the ichtyosaurus, where the human race is dwarfish and powerless settles a clear relationship of exclusion between nature and the human race. Mighty wilderness announces apocalypse by crushing the diminutival species of the human race and its comparatively brief history.This somehow matches the exasperate quixotical battle of the man-of-war shelling the bush, the real enemy of the crazied warriors being the solid green wall of the rainforest. Their military assault may be racist but it is certainly insane, and speaks of their civilization's exasperation at not being able to penetrate the natural environment. Utterly absurd incidents are used to condemn the antinatural colonialism. Civilization brings death to the Congo. The insanity of colonialist destruction of the land is also exposed in a passage where a team of black labourers blow up a mountain to no purpose, at the nonsensical order of their masters.

The savage nature reflects the impenetrable culture; they are inextricably mixed, confounded in a symbolistic perception. The technique of mistiness, fog, reduced visibility is symbolistic. Marlow asks, "Do you see them? Do you see the story?" His "see" refers to the understanding. The motif of fog is omnipresent throughout the journey up the Congo. Fog is a white curtain between the *homo viator* and the rest of the world, he seems to be passing into another realm, on the way to the inferno. Similarly, fog present on the Thames at the beginning of the novella is said to have accompanied darkness in ancient Britain, just as it does in primitive Africa. Marlow's permanent condition throughout the journey is disorientation, no stable relation between the self and the world (Levenson 6) . The Congo and the jungle are simply called *Heart of Darkness,* the essence of evil.The Thames of the Roman times "was also a place of dark" (HD 4) But with Conrad, both light and dark have dual functions. Dark can stand for vitality and hidden knowledge, for mourning (the Intended), or for horror (the tricoteuses knitting black wool.) White can become unbearable, too. In a famous passage of *Heart of Darkness*, dark and black are the symbols of a sort of extermination camp for the starving, diseased black labourers awaiting death, immediately followed in contrasting juxtaposition by the absurdly perfect white presence of the accountant, impeccably dressed up to no logical purpose, standing for lack of humanity and hollowness. "Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth."(HD 23) and immediately after:"I met a white man, in such an unexpected elegance of get-up that in the first moment I took him for a vision. I saw a high starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clear necktie, and varnished boots" (HD 24)

The tricoteuses-Fates secretaries at the "whited sepulchre" office are symbolistic characters guarding and guiding to the gates of the Inferno, as well as Kurtz's house

surrounded by poles with impaled heads facing it, signs of his unnatural rites. are all symbolic of a nightmarish Inferno. The headquarters of the company in the "whited sepulchre" of a city are gloomy and foreboding, they suggest the limbo. Conrad's critics (mainly Achebe) have reproached to the use of this kind of symbolistic imagery that Conrad's Africa is rather phantasmagoric rather than literal Africa. However Conrad's books were neither travel books nor exoticist literature.

Africa is nature that would not surrender to culture. It is Western civilization that has to surrender to it, in order to be allowed to enter its realm. Africa was an unfathomable and misunderstood continent. As James Peacock remarked, "Insight into one's culture is best obtained through relation to another culture (as in anthropology" (Peacock 1986) Therefore "the exercise of mirroring ourselves back in anthropology is both ethnocentric and narcissistic and expansive and empathic" (Griffith 8)

The impossibility of linguistic understanding with the natives "immense jabber" (*HD* 48) was also mentioned by Darwin in his journal about the Fuegians on the coast of Patagonia.

On the other hand, Marlow admires the vitality of the black canoeists, and their belonging with the river. Ecocritically, these are the rightful people in the right place. The colonists' impossibility of a cultural contact is opposed to the admittance of the perfect union between the Africans and their land.

The traveller - the *homo viator*, has separated himself from his home community, therefore he has lost the "means for maintaining his sense of identity" (Wengle, 20). This condition is common to most of Conrad's characters, who are travellers or exiles. In *Lord Jim* the phrase "He is one of us" is repeated several times. Though this phrase may sound racist it expresses a reality"It is only in the eyes of our own like, of our own ilk, that we can find a mirror" (Wengle 8)

Kurtz is not isolated by circumstances, he makes a conscious choice to return to isolation in a canoe instead of going to civilisation:"After coming three and hundred miles, had suddenly decided to go back" (HD34)

Kurtz suffers deterritorialization, denationalisation ; by 'going native', he becomes a cultural renegade; but at the same time he immerges into the new culture, which Wengle calls 'second identification'. To do this he has to give up his cultural identity. That is what D.H.Lawrence finds "going back towards the past" impossible:"There are these other peoples, these savages. One does not despise them. One does not feel superior. But there is a gulf in time and being." (Lawrence, D.H., 51)

The contact with the savages' culture provokes in the anthropologist a 'culture shock': confusion and incomprehension . Marlow finds a solution to fight this culture shock in his daily work on the ship and in reading a book, to keep his mind busy with incidents of the surface and make reality fade lest it should endanger his sanity. Marlow feels communion with the cannibal helmsman with whom he had collaborated for a few months, and the latter's death affects him deeply. Their subculture has been that of the sailors, irrespective of the insurmountable barrier of the language, and the dying helmsman seems to want to address to him something in his last moments, but he fails. Marlow is capable of cultural relativism: he does not discount the validity of the religion of the Congolese. But he refuses to empathise with Kurtz's "unspeakable rites" because he feels them to be ersatz primitivism, culture re-created along Kurtz's own line."In Kurtz we see the dangers of transgressing cultural boundaries and passing this off as cultural relativism. Even such practices as cannibalism, headhunting and human sacrifice are cultural constructs" (Griffith) "Marlow's task is double. He has to translate Africa, and to translate Kurtz's translation of Africa" (Griffith). Juliet McLauchlan denounces Kurtz:"The fact is that Kurtz has gone quite outside the human. He has descended below the savage"( McLauchlan 385) According to Griffith,"Kurtz presents a

sardonic pastiche of cultural and ethical relativism" (Griffith 1999). Kurtz had three choices: to maintain his own sense of culture, to adopt the new culture and 'go native', to become a self-directed renegade, subject to the restraints of no culture. He chose the last variant. He abandoned himself to a state of unbounded desire "of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggled blindly with itself. He had kicked himself loose of the earth...he had kicked the very earth to pieces" (HD 65) Kurtz's first temptation is of imposing the Victorian moral judgements on the indigenous culture ( like Marlow) , the second is the Victorian fear of 'going native' . Watt considers Kurtz the 'climactic example of the inner void which Marlow found in all the representations of Western progress" (Watt 234) It is obvious that evolution implies only movement, not teleology, it does not necessarily mean progress, it also means regress.

'Progress' is fiercely satirised in Conrad's story *An Outpole of Progress*, where the white civilisator of the blacks, victim of loneliness among the blacks in the wilderness, Kayerts, regresses to to murdering his only white partner Carlier over a spoonful of sugar, and final suicide for fear of exposure. Conrad's ironic conclusion is that this is the progress the whites have brought to the blacks. Kurtz, too, comes as a cultural emissary with the creed that "Each station should be a beacon on the road towards better things, a centre for trade of course, but also for humanizing, improving, instructing" (HD 34). In an anticlimax, Marlow's ironic comment is that "Kurtz is an "emissary of pity, and science, and progress, and devil knows what else"(HD 28) Gradually in the book, Kurtz becomes a vehement racist believing in the irreclaimable nature of the blacks, and comes to the conclusion of the only solution of the eradication of the black race and its culture. "Exterminate all the brutes!" (HD51). The same phrase had been pronounced in the Parliamentary Committee on Aborigines in 1857, very seriously: "The main point I would have in mind would be trade, commerce, peace and civilisation. The other alternative is extermination; for you can stop nowhere" . The use of of the idea of degeneration in Africans as a justification for genocide appears with Edward von Hartmann's (1884), where genocide is regarded as an appropriate solution for the primitive peoples as they are "already on the verge of extinction", and philanthropy towards them would mean the acceleration of the last convulsion and labouring for that end" Another ironical use of the term of 'progress' and 'work' is in connection with the map of Africa: red (Britain) means that 'work is done there", purple means that "the jolly Germans drink their jolly beer": the symbolism of colours id used both customarily and as jocularity: "There was a vast amount of red-good to see at any time, because one knows that some real work is done in here,... a purple patch to show where the jolly pioneers of progress drink their jolly lager-beer." (HD 13) The irony here is meant both at the British slogan of "work" and at the "jolly" Germans' collocation with "jolly beer" the repetition means fun.

At the heart of an interpretation of the novella is the interpretation of civilization and savagery. Civilization seems to be defined by opposition to barbarism. The listeners are repeatedly informed on the fragility of the concepts of 'civilization' and 'civility'. These terms are subverted in the novella. At another point, Marlow ironically comments on the manager: "He was neither civil nor uncivil" (HD 25), implying that a colonist stands on the border between civilization and primitivism, being neither of them. In *An Outpost of Progress*, Conrad totally subverts the notions of 'progress' and 'civilization'.At the end, Marlow's white lie to the Intended, who is a personification of civilization, shows the Conradian attempt to protect the fragile concept of culture. The meeting is made of images of mourning. Witnessing the terrible truth of the uncivilized Kurtz, Marlow returns to the 'sepulchral city' with civilized lies: "bowing my head before the faith that was in her, before that great and saving illusion" (HD 74) According to feminism, Conrad is sexist and androcentric: "They- the women I mean- are out of it-should be out of it"(HD 49). Similarly to the Intended, the inhabitants of the sepulchral city are unaware of maintaining a lie:"Their

bearing [...] was simply the bearing of commonplace individuals going about their business [...] unable to to comprehend" (HD 70). Like women, they have too frail minds to bear the truth and consequently should be protected from it. An individual like Kurtz, Kayerts and Carlier degrades when this artificial protection of civilization breaks down, therefore artificiality, sham are preferable to total abandonment of civilization, be it genuine or not.

As a life-long cultural ousider, Conrad was aware of the cultural relativism, and also of the existence of multiple cultures (national) and subcultures (professional ones, like the sailors' one - see *Lord Jim*, the community between Marlow and the cannibal helmsman, *The Nigger of the Narcissus*). In such subcultures what kept people together was a 'fixed set of conduct' (*LJ* 52). Conrad admitted that civilization was used as a cynical mask. Civilization could have either a progressive or a regressive development.

Ever since Hesiod, humankind spoke about an age of gold, followed by an age of iron, therefore history was regress, degeneration.Hegel saw history as a tripartite pattern, with progress, followed by an apex of over-refinement, followed by degeneration. Said (*Culture and Imperialism*) stated that the empire, the magnificent enterprise to conquer and to rule, was seen now as a mere machine for gathering money (Said 24). Conrad remarked the similarity between the Roman soldiers and traders mentioned at the beginning of the novella and the colonists in the Congo in their cornucopian imperialism: "They were going to run an oversea empire and make no end of coin by trade"(HD10).

The comparative method between primitive cultures at different times in history worked by analogies called 'synchronicity of the nonsynchronic'. Conrad stated: "The mind of man is capable of anything, because everything is in it, all the past as well as all the future" (HD38) To the Romans, the ancient Britons must have been a barbarous people like the nineteenth century Africans.Conrad presents the desolation of the Roman colonist placed in the Britons' barbarism: "dHe has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has a fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination- you know" (HD10) The parallel to Kurtz, to the Harlequin, , is obvious. Kurtz was not an isolated case, "degeneration can be found only in the most developed specimens" (Maudsley243) he was the *troppencollered* white man, maddened by the tropics.

Nordau called the seemingly unrestricted passion of modern man 'anomie'. Such doctrine of degeneration was used in, anthropology, sociology, criminology, psychiatry. Anomie was according to him the endless unbridled desire. It belonged to humans with atavism (criminals, children and geniuses). Philogenetically, a criminal's moral evolution had been stopped in the stages of the savage, ontogenetically, that stopping had taken place in the childhood, which did not hinder the intellectual development of the respective individual to the level of a genius, with extreme intelligence and cunning. A travel back to the origins, apparently a call of the wild, would not be an ecocritically justifiable direction, because nature does not mean total disregard of rules or lack of restraint. The starving cannibals working on the ship are superior to the decadent painter and musician prodigy Kurtz, because they show restraint, whereas he has involuted below them, to the subhuman level of "the ape and the tiger", to the absolute freedom and disobeying of all rules. That happens to people who disengage themselves from the protective fetters of the cultural community where they belong. Liberty means crossing the line into dislocation, and the absence of peers' judgement leads to loss of inner balance and insanity.Nordau warned about unimpeded and unrestrained appetites:"Degenerates are often authors and artists" (Nordau vii)

Lombroso tried to isolate somatic traits among criminals, identified the criminal as " a reversion to the primitive type of his species" (Lombroso 112). Interpreted in Darwinistic light, both criminals and savages represented either evolutionary 'throw-backs', or those whose development had been arrested at a primitive level. Criminals presented 'atavism', a word which implied primitive ancestry (atavist, from the Latin *atavus* meaning 'ancestor')

Darwin gave support to this view: “With mankind some of the worst dispositions which occasionally without any assignable cause make their appearance in families, may perhaps be reversions to a savage state, from which we are not removed by many generations.” (Darwin 1871) . Lombroso mentions the desire not only to extinguish life in the victim but to mutilate the corpse, tear its flesh and drink its blood (Lombroso xiv). Gentleman Brown in *Lord Jim* is such a type. Marlow describes the 'natural senseless ferocity' (*LJ*352-3) of Brown.The image that Marlow calls up of Kurtz's voracity has marks of Lombrosian atavism: "I sawhim open his mouth wide-it gave him a weirdly voracious aspect, as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him” (*HD* 59) (i.e. signs of Lombrosian cannibalism). The image might also be interpreted as a monstrous caricature of extreme cornucopia.

Writing about extreme forms of anomie, boundless desire, Lombroso and Conrad compare the criminal with the savage and with the child. Conrad’s story “Falk” (1903) is a tale of Darwinistic atavism. When Falk confesses cannibalism (*F* 218) his future father-in-law’s reaction sounds very much like Kurtz: "Horrible! Horrible!" (*F* 223). He adds, “The duty of a man being was to starve” (F 223) (see the cannibals crew in *Heart of Darkness*) *Falk* can be read as an allegory of Darwin’s survival of the fittest. The criminal exists in the world of anomie, he lacks restraint, precisely the quality in which Marlow finds Kurtz to be deficient: “The heads only showed that Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him” (*HD* 57). Marlow mentions a superstition of the savages, who fear that their tribe will die if their respective god dies. Since Kurtz is such a self-proclaimed god, he avails himself of the tribe’s superstition.

Nordau (1895) mentions three anomie categories: children, insane and geniuses. Arthur MacDonald writes , “The criminal approaches more the savage;[ ...] a child with the physical powers of a man” (MacDonald 91) Kurtz is a Lombrosian man-child, assertive of possession: “‘My Intended, my ivory, my station.’ Everything belonged to him[...]Sometimes he was contemptably childish.” (HD 67) The ‘primitive’ was similar to the ‘civilized’ child; both displayed egoism and lack of self-control. In Victorian time, the borders between criminality, insanity, and genius were constantly blurred. In a cynical light, men like Kurtz could not be evil, but only misplaced, “ the ornament and the moral aristocracy of a tribe of red Indians. We put in prison today the man who would have been the dreaded and respected chief of a clan or a tribe.” (Ellis 254)

Maudsley remarked that “Conscience [...]was the slow and painful acquisition of development.” Nordau considered primitive man as “a gregarious animal” .(Nordau 426) Nordau’s version of prehistory includes two particularly Conradian virtues: ‘sympathy’ and ‘solidarity’.The ideas of degeneration, atavism and ‘going native’ threaten the sense of national cultural homogeneity, of ethnocentricity defining the self as a cultural construct. Kurtz’s sin is detribalization, he has adopted a different tribe.When Kurtz turns his canoe to return to the station, he abandons his community, he makes the fatal mistake. In many ways, Conrad seems modern to us because he portrayed the borders at which cultural identities seem to be in danger of disintegrating . Nina, Almayer's daughter, tells her father “I am not of your race. Between your people and me there is a barrier that nothing can remove.”(*AF* 179).The barrier is not always racial. Marlow feels a community with the cannibals , they all belong to the subculture of the sailors:“Fine fellows - cannibals-[...]. They were men one could work with, and I am grateful to them.” *(HD* 36). Achebe attacks him by saying that he makes the Africans indistinct. However, the structure of African society is essentially tribal, not individual. Dennis Brown responds that “the native Africans [...]suggest a tribal self-in-community quite outside Western conceptions” (Brown 1989)

Detribalization is seen as brutal process by Marlow. People are truly at home only in the community, dissociation from it brings despair and death. It is the same with the Africans

in *Heart of Darkness*, "An Outpost of Progress" and the desperate urban destinies in *The Secret Agent.*

Unlike the 'cannibal crew', who maintain their community, the guard in uniform is "the product of the new forces at work" (HD19) In *An Outpost of Progress*, Kayerts and Carlier deteriorate in isolation. Just as Freud presents the threat of the Foreign in *Totem and Taboo*, so Conrad implies that the foreign is threatening the fragile sense of identity of the Europeans. "You can't understand? How could you-with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you,... in the holy terror of scandal and gallows and lunatic asylum.... These little things make all the difference" (HD 49-50)Freed from the external imposition on his behaviour, man may degenerate atavistically to the 'region of first ages'. In *Lord Jim*, the French Lieutenant says "man is born a coward... But habit-habit-necessity-do you see?-the eye of others-voilà. „(LJ147)

Atavism considers the criminal as retrograde, phylogenetically detained in the prehuman evolution, ontogenetically, in childhood. Maudsley describes him as follows: "The moral insane is lower than primitive humans, he asserts the theoretical legitimacy of crime" (171) Maudsley argues that the process of degeneration in individuals replicates degeneration in the species. In Maudsley's view, changes of climate trigger psychological changes. Moral instincts are not natural, therefore degeneration of moral feelings is a distinct possibility. The savage nature of man is encapsulated in the brain of the modern man. Atavism influences the behaviour of degenerates, who lie somewhere between the orang and the primitive, with a brute's brain within the man's. (Maudsley 252)

Huxley observes that too often one attaches the sense of progress to the notion of evolution, while evolution could also mean regress. Conrad's Kurtz is the archetypal Maudsleyan degenerate - a sophisticated individual who becomes, when reversing to savagery, worse than the primitives. He knows "no restraint, no fear". (HD 66)The cannibal crew are apparently progressing, because they observe restraint,one of the most important of the Victorian ethical values. In place of ruthless assertion, ethical progress demands self-restraint (Maudsley 321) Marlow wonders what makes the hungry cannibals not attack the passengers. His answer is "Restraint!" Kurtz personifies the decadence of the modern artist. Progress is impossible without repression of reckless egoism.Nordau writes:"Society has for its first premise neighbourly love and self-sacrifice; and progress is the effect of an ever more rigorous subjugation of the beast in man"(Nordau 560)

**BIBLIOGRAPHY**


Achebe, Chinua *An Image of Africa:Racism in Conrad's Heart of Darkness,*The Massachusetts Review,1977, Web.

Brown, Dennis *The Modernist Self in Twentieth - Century English Literature. A Study in Self-Fragmentation*, 1989, Web.

Conrad, Joseph. (1899) *Heart of Darkness*, London: Penguin, 1994, Print.

Darwin, Charles. *The Descent of Man and Selections in Relations to Sex* ,1871. Web

Ellis, Havelock.(1890) *he Criminal*, London:Walter Scott, 1890;Oxford: Clarendon,1974.

Griffith, John. *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: 'Bewildered Traveller'* Oxford:

Clarendon Press, 1999, Web..

Gurko, Leo**.** *Joseph Conrad: Giant in Exile*, London: Macmillan, 1979. Web.
Hartmann, Edward von . (1884), *Philosophy of the Unconscious*, Oxford: OUP, 2016. Web.

Huxley , Thomas. (1894) *Evolution and Ethics* Web

Lawrence, D.H. (1923) *Studies in Classical American Literature,* London: Penguin, 1987, Web.

Levenson,Michael. *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from*

*Conrad to Woolf,*1991, Web.

Lombroso, Cesare, *Criminal Man* 1876 , Web

MacDonald, Arthur *Criminology* (1893)Web

McLauchlan, Juliet. "The 'Value' and 'Significance' of *Heart of Darkness*." *Conradiana* 15

(1983), pp.3-21, Web.

Maudsley, Henry *Body and Mind,* 1874, Web

Nordau**,** Max. *Degeneration,* New York: Appleton, 1895, Web

Peacock James *The Anthropological Lens: Harsh Light, Soft Focus* 1986, Web

Said, Edward. *Culture and Imperialism,* London: Chatto & Windus, 1993 Web.,

Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century,*1979, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981.Print.

Wengle, John. *Ethnographers in the Field: The Psychology of Research* 1988, Web

# *COLOUR SYMBOLISM AS REVERSED RACISM AND QUEST FOR THE SELF IN MOBY DICK AND HEART OF DARKNESS*

**Dimitrie Andrei Borcan**
**PhD, „Ovidius" University of Constanța**

*Abstract:The present paper proposes a comparison between the symbolic uses of blackness and whiteness in two isolatos' existential quests: Ahab's monomaniac chasing for the White Whale extinction in Herman Melville's Moby-Dick and Kurtz's going native in Joseph Conrad's Heart of Darkness, as well as their antiracial/ reversed racial implications. In Melville's romance, white is blankness/albino, the challenge for mulatto-like revenging Ahab, the symbolic leviathan's colour/colourlessness of the whites' imposed Christianism and slavery. In Conrad's novella, white is the symbol of pharisaism, inefficient imperialism, civilisation ethical failure. Black is to Melville the symbol of demonism, madness's wisdom, multiracial crew equalitarianism in sclavagist America, cannibalism governing the ocean's depth and human subconscious. To Conrad, black is the symbol of savagery, unbridled id, social/individual regress, death/mourning/inferno, nature's invincibility, natives'vitality and victimizing. While ebullient romantic Ishmael uses a variety of styles to convey his huge amount of information, Marlow's first person unique narrative thread is impressionistic and symbolist, remaining dually antiracist - an overt codemnation of colonialism and an unhappy self-identification with the blacks. Godlike Kurtz's uncensored freedom mirrors Luciferic Ahab 's pains but the former adds horror revelation. Both journeys, into the ocean and up the river, parallel searches for the id / shadow, are concluded in moral indeterminacy and relativism of opposing pairs: communality versus isolation, civilisation/ progress versus savagery/regress, nature versus culture.*

*Keywords: blackness/darkness, whiteness/blankness, antiracism/reversed racism, (anti)colonialism*

The present paper is a parallel between the symbolic uses of blackness and whiteness in two isolatos' (Melville's term) existential quests: Ahab's monomaniac chasing for the White Whale's destruction and Kurtz's "going native", as well as their racial/antiracial/reversed racial implications. When analysing comparatively *Moby-Dick* and *Heart of Darkness*, the first difficulty encountered by the student is the complexity of both works and the impossibility of ascribing either of them to a definite literary species. Thus, Melville's massive book has been defined as "a prose epic, a prose allegory, an extended prose poem, a symbolic romance, a romance of the sea, a metaphysical novel, a psychological novel, a saga of the whale, and a tale of tragic adventure"(Reiff 1). Similarly, *Heart of Darkness* has been described as "a rich, vivid, layered, paradoxical, and problematic novella or long tale; a mixture of oblique autobiography, traveller's yarn, psychological odyssey, political satire, symbolic prose poem, black comedy, spiritual melodrama, and skeptical meditation" (Watts 45). Some critics proposed defining both writers as elegiac romancers, rather than novelists: the two works being romances because they narrate quests, and elegiac, because they end with the hero's death (Rohrberger 33; Bruffee 465), being two "catastrophic quests" (Levin 177). Others consider *Heart of Darkness* a "descent to hell" or "a journey within" (Tessitore 91), "a travel into the self" (Levenson 28 ). *Moby Dick* contains a double quest journey: Ahab's for revenge and Ishmael's for brotherhood, both quests ending successfully, even if one is suicidal.

Critics remarked that "it was characteristic of Conrad to downplay writers such as Melville who had a direct influence on his work" (Mesenger 62). Although André Gide mentioned a conversation with him containing an eulogy to Melville (Gide 2), Conrad's refusal to acknowledge Melville's literary impact or value was mentioned by his biographers

(Curle 108; Epstein 66), Conrad accused Melville of utter lack of knowledge of the life at sea (Epstein 2), he "spoke disparagingly" about Melville as "full of portentous mysticism" (Curle 108) and "lack of surface concreteness" (Karl 328)."What he found distasteful in Dostoyevsky, Melville, and Dickens, was their lack of form and their confusion and insanity" (Karl 335). According to Meyer's psychoanalytical approach to his fiction (*Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography* 1967), Conrad disliked Melville so profoundly because the latter was his own abnormal "psychological projection", and he reacted against it by fleeing his own abnormality (Meyer 255). On the other hand, according to Guerard's *Conrad the Novelist* (1958), Conrad disliked being compared to Melville for fear he might come to be considered just "another writer of the sea" of Maryatt's kind (119). However, Conrad's dislike of Melville is misleading and "occasional comparisons between the two writers can be drawn. Conrad's jungle in *Heart of Darkness* is as symbolic of the preconscious as is Melville's sea" (120). Besides, Seltzer's study *Like Repels Like: The Case of Conrad's Antipathy for Melville* (1969) identified in Conrad's fiction certain themes of Melville's, namely: "the problems of egoism, self-delusion, and betrayal; the universality of evil; the inevitability of failure; the perils of isolation and withdrawal; the need for peace and the urge toward suicide; the danger of truth and the need of illusions; the hindrances to accurate perception; the confrontation with a hostile or indifferent world; and the dilemma of moral conduct" (26), as well as some common techniques: "controlled ambiguity, highly intellectual rhetoric, formal and informal digressions, the deliberate fragmentation or discontinuance of episode, the open ending, and the sustained use of tonal irony" (xxiii). Conrad was a thorough connoisseur of the American literary tradition, and a comparative approach to his American predecessor's novels texts can detect parallels with Conrad's fiction, in what John Griffith calls a temporal "synchronicity of the nonsynchronic" (Griffith 220). Melville's fiction involves the sea, following naval adventures, especially in his *Moby Dick; or The Whale* (1851). Male friendship as protective foster parenthood or brotherhood between Queequeg and Ishmael may be compared to the relationship between Marlow and Jim or Stein and Jim in *Lord Jim* (1901), and even between Marlow and Kurtz or Kurtz and the Russian harlequin in *Heart of Darkness* (1899). The very first sentence of Melville's novel, "Call me Ishmael", makes it obvious that the Pequod experience was a spiritual rebirth or baptism to the narrator, and suggests his identification with the author. "Ishmael is the prototypical outcast or orphan" (Cotkin 21). The biblical quasi-orphan Ishmael repudiated by his white family travels in search of a father and protective brotherhood, irrespective of race, he is a sociable "isolato","capable of turning homelessness into art"(Cahir 1999:3), iteratively alternating socializing with solitude. Young Melville was an orphan in search of a father "that he was robbed of" (Cotkin p.21) and so was young Conrad. Kurtz is a pauper orphan rejected by his fiancée's rich family, therefore he travels to Africa to make a fortune. Marlow, the bachelor master mariner is a solitary without a family history. A sailor, like Ishmael, he is uprooted, like most of Conrad's exile heroes. While Ishmael enjoys the jig and the exhiliration of the crew's work as multirace brotherhood in Ch.94 *A Squeeze of the Hand,* Marlow is generally a pondering outsider witness, setting restraint to his involvement. He chooses not to cross the border of his ship "for a howl and a dance", unlike Kurtz, who gets totally immersed in his risky experience of unbridled freedom, following the Freudian pleasure principle. Both stories are partly autobiographical, Conrad's one being almost literally so. The African experience marked his spiritual awakening. "Before the Congo I was a mere animal", Conrad confessed in a letter to his friend Edward Garnett in 1916. Melville had worked as a whale hunter himself. In addition to the autobiographical sailor status, they share another feature: Melville's attitude is not American racism at the middle of the nineteenth century, nor is Conrad's imperialistically British at the end of the century. They are nonconventional novelists both in treating the racial theme and in their technique of using colour symbolism. John Griffith (1995) states that the Conradian

characters, like the ethnographers of the Victorian age, lived "a culture shock" in "an anthropological dilemma", the "difficulty of penetrating other cultures" (Griffith 49). Their outside-insiders' professional status was similar to Conrad's national one. I believe that this statement can be applied to Conrad's novella as well as to Melville's novel, even if "Melville is the nineteenth century man who pursues the secret of the human being's relation to the universe, whereas Conrad is the man writing at the height of the age of science who seeks the mystery of himself. Melville is a moral philosopher, Conrad is a speculative psychologist" (Canby 394). Thus,"whereas Melville's sea is metaphysical, Conrad's is the medium for the test; and whereas Melville's characters are immersed in the waters of evil and death, Conrad's heroes plunge into the terrors of the unconsciousness."(Young 32). While in Melville, man typically "struggles between God and Satan; in Conrad, man seeks to become saved by fidelity to himself": "In *Heart of Darkness*, Kurtz is the Jacob of evil who modifies Marlow's soul so that he can return to civilization with the wisdom of the darkness" (Cambon 53). Both Conrad and Melville "journey from sin to expiation and from innocence to a state beyond evil" ( Cambon 54). Both Ahab's and Kurtz's characters illustrate Nietzsche's "master mentality" theme discussed in *Beyond Good and Evil* (1886).

In his volume *Dive Deeper: Journeys with Moby-Dick* (2012), George Cotkin remarked that the book was motivated by Melville's powerful reaction to the threat of slavery expanding to the rest of the USA and by his father-in-law judge Lemuel Shaw's involvement in the trials of the runaway slaves that were to be returned by the Northern states to their Southern former owners."The *Pequod* is symbolic of the American ship of state at a perilous moment in the nation's history. Melville wrote when a political compromise had been struck for the preservation of the union at the cost of its soul. Melville chilled at this reality"(Cotkin 47).

The Whale's blankness that the Pequod chases, is, in its repulsive albino colourlessness, the symbol of Christianity as the whites' official religion and of the dominating legal status of the white race in the American democracy paradoxically coexisting with black slavery. Ahab believes that Moby Dick is an immensely powerful, cruel God, who unjustly chose to maim him, probably as predestination, "the cosmic joke" "about why such a God should be so distant or mean-spirited?" (Cotkin 29). Father Mapple's gospel urges in "slave's morality" (if diagnosed in Nietzsche's outlook): "if we obey God, we must disobey ourselves"(*MD* 45), which means that our natural self may be evil in its choices. The White Whale is impossible to define in a linguistic formula, it escapes language as conceived by Lacan in *Écrits* (1960), for whom language is identified with the Law, whose creation leads to Law breaking. That is why the likely mulatto Ahab hates whiteness that maimed him and is obsessed with annihilation of the leviathan."If the White Whale is a representation of God, then its taking of his leg and blankness of meaning stoke the fires of Ahab's rage" (Cotkin 40). He opposes it in a Miltonic and Byronic diabolistic tradition and defiantly declares himself "a Devil's child" instead: "From hate's heart I stab at thee; for hell's sake I'll spit my last breath at thee" (*MD* 565). In his chosen solitude, he shuns all that is connected with white God's creations: his wife and son, the Pequod's multiracial crew, and he, a fallen angel, whips his sailors to exercise his "master morality" over his ship, in spite of being a lame mulatto."I'd strike the sun if it insulted me...Who is over me?"(*MD* 172). Ahab thwarts Emerson's doctrine of Self-Reliance to a religion of evil. His Nietzschean master morality holds that one has duties only to one's peers, that against those of a lower rank, one may behave as one pleases. The slave morality equates good with weakness and evil with strength (Nietzsche 396; Ross 25). This holds true for Kurtz, too. Mathiessen (1969) remarks that "Melville created in Ahab's tragedy a fearful symbol of the self-enclosed individualism that, carried to its furthest extreme, brings disaster both upon itself and the group of which it is a part" (459). The "horrors of Kurtz's agony" in *The Heart of Darkness* are already present in

Melville's Ahab (Mayoux 84**).** In this respect, Kurtz, the godlike leader of black chiefs and champion ivory collector by "unsound methods", is similar to him. They herald both Nazism and contemporary fundamentalist terrorism. Thus, "Exterminate all the brutes" postscript to Kurtz's Report connects Kurtz's racism to Ahab's master morality and reversed racism. Ahab is comparable to Hitler, having the German leader's rhetoric power to provoke "intense fascination and seduce the masses" (Cotkin 72). One cannot help the comparison to rhetorical Kurtz, either, about whom the harlequin says, "You do not talk to this man, you listen", and Marlow comments, "His ascendancy was extraordinary. The camps of these people surrounded the place, and the chiefs came every day to see him. They would crawl" (*HD* 83). Both are strong manipulative leaders and psychotic maniacs: Ahab's monomaniac revengeful hatred resembles today's contemporary reversed racist terrorists of the Islamic State. His ship is not an American multinational democracy, but a multiracial crew of hijacked prisoners that he has decided to use as tools in his own kamikaze revenge. Ishmael had embarked to flee his depression and the irony is that he has signed onto a vessel bound for suicide (Cotkin 21). Ahab refuses gams with any ship he encounters out of sheer hatred for the whites, he refuses to help the Rachel's captain to search for his lost son. In his godlike unbridled liberty he resembles Kurtz, who is a narcissistic maniac, shedding white ethic and Law like snake skin, "showing no restraint in the gratification of his desires" (*HD* 82), acting under the Freudian pleasure principle, resorting, according to Tessitore's *Freud, Conrad and Heart of Darkness* (1980) to "palliative measures of three sorts": powerful deflections (ivory gathering), substitutive satisfactions (the black mistress's lust) and intoxicating substances (black magic rites and human sacrifices) (71).

The ivory white is the equivalent of Ahab's gold doubloon, a universal goal. Ivory is both a colour and a commodity. The word "elephant" is only mentioned twice,"not a single elephant above or beyond ground" and "she must have had the value of several elephants tusks upon her" (*HD* 87), if one were to discuss on the animal rights theme with reference to that age. As a matter of fact, the word "ivory" recurs dozens of times throughout the book, like a litany, although the substance as such is never seen. It is obsessively repeated by the ironically nicknamed "pilgrims", Kurtz is the unscrupulous champion at gathering unrivalled stocks of ivory with his "unsound methods" causing both the manager's and the brickmaker's envy. When found by Marlow, Kurtz is an ivory-pale emaciated "cage of ribs, all astir" with a bald head like "an ivory ball", reduced to a moribund by his interior struggle between the reality principle of the whites' ethics and the surrender to the pleasure principle, his lack of restraint. The irony is that the trader has come to look like his goods. Ahab's leg is made of ivory, too, the material of jewels. He professes worshipping "hell's heart" blackness, he lives in "the darkest of blackness". Similarly, Kurtz both lives at and is the embodiment of "the heart of darkness". One can easily equate Melville's Pequod's quest at sea with Conrad's steamer quest into the jungle. Kurtz, initially subject to the Law in the Lacanian sense, and to slave morality in Nietzsche's sense, cannot accede to his Intended, because of her family's standards, therefore he leaves for the Congo, not for ethical goals, but to make fortune, and there he gets master morality, which he prefers to his European condition. Freed from the constraint of his peers' judgement and community's law, Kurtz enjoys a godlike status, and his "unspeakable rites" involve cruelty and human sacrifice. "Ahab pushes human conduct beyond decent limits" (Cahir 2) and so does Kurtz " in his own exalted and incredible degradation .... There was nothing above or below him. He had kicked himself loose of the earth. ... he had kicked the very earth to pieces" (*HD* 95) He is a superhuman prodigy who by isolation and freedom has regressed to a subhuman degenerate, inferior to the savages.Thus, they both can be regarded as the Jungian Shadow archetype or the Freudian id in conflict with the super ego personified by the White Whale or by the white community's Law. Ishmael and Marlow respectively stand for the bewildered ego, trying to make sense of these two

contradictory characters. Ahab is an "isolato" (the term is first used by Melville in Ch. 27. Ahab does not appear in the book until Ch. 28, so the "isolato" term is associated with him). Similarly, Kurtz does not appear in the first half of the book, and his presence is usually hardly anything more than "a voice" to Marlow, although all the other characters speak of him. Like in a sort of detective story, Kurtz functions as the criminal character, Marlow as the detective, the other characters as witnesses and the plot as evidence. Marlow cannot decipher this mysterious hero who remains to him an enigma. "The wilderness echoed so loudly in Kurtz because the man was hollow at the core"(*HD* 83). Although mirrored in T.S. Eliot's *The Hollow Men* (1925) beside other white characters in the novella, Kurtz's tragic void in Marlow's nihilistic vision, should be differentiated from the caricature hollowness of the "papier mâché Mephistopheles" manager and the perfectly immune brickmaker with "no entrails".

Whiteness gradually becomes as hatable to Conrad as it is to Melville. Conrad's white, never pure, is either blankness, or a fake, or a parody, or a symbol of decay and death. The Pequod and the steamer are metaphors of the communities on land, continuations of the land societies. Marlow's travel up the Congo river daily suffers from the bewilderment and disorientation the white morning fog creates to the isolated travellers. The whites' invincible justice cruelty embodied in the undefeatable leviathan is for the unconventional American Melville a hindrance to freedom of choice, comparable to Victorian Marlow's blinding white fog in the jungle, a metaphor for the Empire's colonialist justifications. Although most of the crew of the Pequod are multiracial people, symbolizing the American mutinational democracy, the Pequod's name sends to an Indian tribe destroyed by the whites, and the ship seems to be bound for disaster, as prophetical Elijah and mad Gabriel of the Jeroboam warn.

White is the colour of void: when little Marlow in *Heart of Darkness* (1899) and little Conrad in *A Personal Record* (1912), point to the map of Africa, they choose a blank spot as the target of their future travels of exploring, they decide their future destiny because of the blankness of the Congo, which intrigues them with its mystery on a brightly coloured map, where red is used as an ironical sending to the Victorian British cult for work, blue refers to the French blue-blood, the purple of "jolly beer drinkers" refers to the Germans (*HD*13). The Russian harlequin mentioned above is Kurtz's disciple and a future Kurtz himself, but being in a transitional period of initiation, he is himself a multicolour-patched map of Africa, as his outfit jocularly suggests. The harlequin is a psychological creation of the Empire's education personified by his poetical prodigy mentor Kurtz, to whom he expresses his gratitude and to whose making "all Europe had contributed"(*HD* 71). In *Heart of Darkness*, the Belgian capital's name does not appear, the city is referred to as the "whited sepulchre" or "the sepulchral city", alluding to the Biblical pharisees' tombs whited out, but sin-darkened in. The allusion to King Leopold II's "International Association for the Suppression of Slavery in the Congo" (1876), inspiring Kurtz for his "Society for the Suppression of Savage Customs", is clear, and Conrad's implied criticism is that colonialism and imperialism of any origin, British included, is equally ethically fake, a "whited sepulcre", as his *Last Essays* (1978) clearly state. Kurtz's Report alluded to Leopold's well-known "Letter" professing "regeneration ... among a population whose degeneration in its inherited conditions is difficult to measure" (Leopold II, 1876). Thus, Kurtz's initial role in Africa is to be "an emissary of pity, of science, and progress, and devil knows what else" (*HD* 28). Instead, like Rimbaud, he becomes a champion ivory trader. But, unlike Rimbaud, he displays the traits of murderous degeneration heralding the twentieth century Holocausts.

The accountant dressed in impeccable white is absurd, pointlessly worshipping etiquette in the middle of the jungle. He is either obsessive-compulsive, or a racist who prides on his whiteness, or he narrow-mindedly tries to perform his job with useless perfectionism. Marlow calls him "a miracle" and the reader cannot see if he is earnest or ironical. A few

metres away, there is a "gloomy circle of some Inferno" the "grove of death" for black "helpers","not enemies, not criminals", "nothing earthly now, nothing but black shadows of disease and starvation" (*HD* 24), too sick to work, left to die of exhaustion and hunger. Since he cannot call them "slaves"or "workers", Marlow calls the blacks "helpers", because the black proletariat in Congo, with fewer rights than the British proletariat, has only the right to die. Besides, Marlow is himself a "worker" piece in the system, like the accountant, the manager, or the brickmaker. The white piece of fabric a dying negro wears at his neck is probably his attempt to ape the smartness of the whites, their status. The blacks' allegedly legal labels as "rebels" or "criminals" are used as justifications for their executions. The harlequin justifies the presence of the blacks' impaled heads on Kurtz's fencing poles: "these were rebels" (*HD* 82).

In contrast, Conrad's bride heroines are dressed in black. Similarly, Ahab's young wife and child are bound to wear black at the end of his suicidal quest journey. Conrad's beautiful Antonia in *Nostromo* (1904) goes in mourning for her father and her fiancé to the end of her life. Lena's black dress in *Victory* is a bridal gown at her marriage to death. Kurtz's Intended in *Heart of Darkness,* a symbol of the reality principle, a fiancée for nine years already against her family's will, a sort of patient Penelope, is found by Marlow still wearing black more than a year after Kurtz's death and apparently in mourning for the rest of her days in a sepulchral house, whose interior includes a huge black piano compared to a grave stone. The Intended's paleness and fair hair are contrasted to her mourning veil, making her look ethereal. She is all spirit and stasis, in contrast with the superb and majestic black queenly mistress, an embodiment of lust, of the pleasure principle. Both women are tragic in mourning, they seem to be the halves of a divided personality's love, like Tiziano's characters of "Sacred and Profane Love", with the remark that neither the harlequin nor Marlow can understand the black woman's words, and the white woman has to be lied to in order to survive, thus Marlow's misogyny denies real communication with female characters and their access to reality.

In *Heart of Darkness*, the two ominous caricature women guarding the entrance to the employer's office are dressed in black like the Fates at the gate of the ancient Inferno, and they knit black wool, like yarns of doomed people's lives. Both look at the applicants as if they were certain that they will never meet again the employees they send to the heart of darkness.The Lombroso-like doctor states that he has seen none of his measured patients come back alive to enable him to check his theory. He is a Charon sending travellers to the Inferno with his "lasciate ogni speranza" farewell: "Du calme, du calme. Adieu."(*HD* 17) Actually, phrenology was a highly considered study in Conrad's time, and although he ridiculed it, his own professor uncle was a keen phrenologist owning a skull collection. Melville, too, was keen on phrenology, as it appears in the chapters on the whale's head and brain and in the reference to Shakespeare's wide forehead as proof that a whale, having a wide brow, must be an intelligent creature, too. The Outer Station, the Central Station, the Inner Station are the circles of the Inferno through which Marlow, like Dante, passes, to reach the heart of darkness of the devil-worshiping Kurtz. The very title of the novella is significant for the triple meanings blackness has: it is a travel not only into space, to the darkest side of the jungle, but also in time, to primeval times, and, to the heart of darkness of human nature. It is a travel of the ego (Marlow) to the id (Kurtz), to the terrible "ugly" findings that equalize the dark nature of humans of any colour in the absence of the super-ego civilization, warning about solitude and excessive freedom, as well as about the threatening dark side of modernity, as a dangerous replacement of the whited sepulchre of the fake values of the Victorian imperialistic white pilgrims. Thus Kurtz presents to Marlow the choice of two nightmares.

Both Conrad and Melville regard black as the colour of vigour and physical abilities, as well as of a certain moral superiority to the white. Marlow admires the black canoeists on the river for their perfect coordination and unity with the vessel and the river. One could say that Marlow's steamer crew is multiracial, like the British empire. His best relationships of collaboration are with the cannibals' crew and helmsman, although they cannot communicate verbally. It is clear that Marlow considers them morally superior to the white "pilgrims", they work hard although they are starving, never attacking any white person thanks to their ethic of "restraint", as Marlow realizes after wondering at their exemplary conduct. He suffers at his black helmsman's death, mourning him as a friend, although they have never talked. Similarly, Melville describes admiratively Tashtego's crew of black harpooners' skill and discipline. The black harpooners, rarely showing on deck, are supreme champions in their art, and are treated with admiration by the whole crew. Although black, they enjoy priority at the meal-sitting ordering of the Pequod crew, whose disciplined behaviour is like that of a pack of predators. However, the democratic crew is not exempt of racist and reversed racism incidents. For instance, when having a jig to the African music of Pip's tambourine, a Spanish sailor insults the black harpooner Daggoo“ thy race is the undeniable dark side of mankind—devilish dark at that." Daggoo retorts,“White skin, white liver!” and a multiracial dancing party degenerates into a racist and reversed racist scuffle (*MD* 120). In *Heart of Darkness*, the nonsensically perfect whiteness of the accountant's description follows in an abrupt juxtaposition the description of the neighbouring blackness of the "grove of death". With Conrad's duality, both white and black characters may be seen as caricatures of absurd humour, and as powerful indictments of racism. A black sergeant marches a diminutive troop of chained skinny black "criminals" with a gun he cannot use. Agonizing Kurtz crawls on all fours to take part in a black magic ritual led by a Satan-like wizard with antelope horns on his head. Interracial imitation thus goes both ways.

The only being to whom Ahab behaves humanely (albeit peculiarly so) is the little black Pip, but only after the latter loses his sanity, being the victim of a whale. Ahab takes him to his cabin, assigning him the role of King Lear's fool. Poor Pip gone mad speaks apparent nonsense that expresses the wisdom of insanity and Ahab enjoys his company because it allows himself to manifest his own madness playfully.

Conrad's characters belonging to other races frequently embody reversed racism. Thus, the Arab characters in *The Rescue* (1920) and in *An Outcast of the Islands* (1896) hate the whites. In *Victory*, the Chinese servant betrays his master. In *Almayer's Folly* (1895), the Malayan wife and daughter abandon the white father to death. In *Karain* (1897), a Malayan chases his sister to kill her for having married a white. On the other hand, Kurtz becomes a homo duplex racial character who, initially an adroitly expressing racist in his Report, intends to return to his country, but after three hundred mile-rowing, comes back to the blacks' darkness, whose religion he surrendered to in his own fake fashion. I suggest that his controversial anticlimax postscript "Exterminate all the brutes!" should not be read only as the traditional cynical expression of a "tropic-collered" mad man, but also, possibly, in Conrad's typical dualism, as an intentional sardonic conclusion to a mock report of Leopold's type, with a denunciatory solution like Swift's *Modest Proposal* at the end. As a matter of fact, the solution had been expressed in the British Parliament in 1836 and Leopold II had already been applying it, under the cover of the humanitary colonialism. The key to the contradiction between the Report and the postscript is to be looked for in Kurtz's painting of the blindfolded white woman with a fierce expression, carrying a torch. Kurtz's reversed racism caricatures here the white civilisation, a sightless cruel figure carrying a torch for the would be salvation through enlightenment of the black savages. The absurdity of the imperial enterprise is denounced in the incomprehensible French man-of-war "firing into a continent" or in the failed detonation of a huge rock, as "all the work going on" (*HD* 20).

Conrad was avowedly antireligious in his life and writings. His racial stance is complicated by many factors: his Victorianism, his compulsory allegiance to his British citizenship, exceptional clearsightedness, honesty and humanitarianism, all intertwined and dual. Melville is obviously antireligious and antiracist, and his Ahab is downright reversedly racist. However, Queequeg, a pagan tattooed cannibal Neo-Zealandese, is more than a "bosom friend", he becomes a sort of foster parent to the wandering Ishmael, saving him from despair and solitude through teaching him human brotherhood values more convincingly than Father Mapple's Christian sermon: "We cannibals must help these Christians."(*MD* 48). Queequeg's antiracism is the opposite of Ahab's reversed racism in the novel. His coffin actually saves Ishmael's life in its use as a life buoy. Coffins and death are an iterative motif for Melville. Ishmael and Queequeg meet at Peter Coffin's inn. When severely ill, Queequeg orders the ship carpenter to make him a canoe-like coffin. On recovering, he turns it into the life buoy of the Pequod. Queequeg ornates his coffin with a lot of unintelligible signs. His body is a book of untranslatable tattoos that fascinate Ishmael, who, as Melville's narrating voice, loves foreign codes and esoteric symbols and speaks of a lot of drawn signs that one cannot translate, such as the ones on the whales' skins, which are compared to hyerogliphics, or the different readings the sailors give to the doubloon nailed to the headmast by Ahab. Moreover, whales are repeatedly compared to pyramids.

Melville's Epilogue starts with a quote from the book of Job: "And I only am escaped alone to tell thee." Ishmael, surviving the whale's vortex that sank the vessel, is compared to Jonah coming out of the whale to tell the story to the readers. Marlow (like Conrad's alter ego) also survives the journey and malaria to tell the story to his listeners.Their survival, like Jonah's, is understood by both as not accidental, but as obliging them to carry out their mission of narrators.

This temptative listing of comparative examples and comments evinces, despite the distance in time and space, certain points of convergence between Melville and Conrad, belonging to different literary trends, at least as regards two issues: the original use of black and white symbolism, and the nonconventional treatment of the racial issues. On the other hand, one can notice considerable differences between the two narrators expressing the respective novelists' standpoints. Ishmael's narration is atypically composite, gathering his memories as a romantic youth of the story of his salvation and rebirth from the tragedy of the ship, and his huge amount of digressions on cetology. Marlow, in contrast, is a sceptical outsider and explorer in search of the truth that he defines symbolistically as a hallo surrounding a theme and not focusing it (Watt 180). Both racist and antiracist, imperialist and anti-imperialist, his truth is typically dual, he admits the identification between the races, but this gives him displeasure, his equating ancient Britain with the Congo gives him a pessimistic view on history, he sees the flaws of Victorian ineffective imperialism, but also the threats of modernity. One must admit that the same Marlow voices two opposite points of view in: "What thrilled you was just the thought of their humanity - like yours - the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough." (*HD* 45) and "robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind " (*HD* 5). I consider Said's conclusion the best comment on this contradictory pair of quotes:

> "It is no paradox, therefore, that Conrad was both imperialist and anti-imperialist, progressive when it came to render fearlessly and pessimistically the self-confirming, self-deluding corruption of overseas domination, deeply reactionary when it came to conceding that Africa or South America could ever have an independent history and culture." (Said xviii).

Ian Watt remarked that "*Heart of Darkness,* the only novel of Conrad's to belong to the symbolic tradition, does share two features with *Moby-Dick*: neither subordinates

everything to the hero's quest, and in both, the symbolic object sought by the hero is dangerous and ambiguous"(*Conrad in the Nineteenth Century*188). Although Conrad's "essential response to experience" would have been "deeply disturbing" to Melville (Pullin1), Conrad's sceptical conclusion that reality is a pack of contradictions had already been heralded by Melville in analysing the whales' eyes position, which renders their brain capable of catching two different realities, and as such, makes them superior to humans, who only see one truth.

**BIBLIOGRAPHY**


Bruffee, Kenneth. *Elegiac Romance: Cultural Change and Loss of the Hero in Modern Fiction*, London: Cornell University Press,1971

Cambon, Glauca. *Jacob and the Angel in Melville and Conrad* ["Giacobbe e l'angelo in Melville e Conrad"], Letteratura , 4 (1956).

Conrad, Joseph. *Almayer's Folly* (1895), Project Gutenberg EBook

-------. *An Outcast of the Islands* (1896) Project Gutenberg EBook

-------. *Heart of Darkness* (1899) Project Gutenberg EBook

-------. *Karain* (1897) Project Gutenberg EBook

-------. *Last Essays* (1978) Project Gutenberg EBook

-------. *Lord Jim* (1900 ) Project Gutenberg EBook

-------. *Nostromo* (1904) Project Gutenberg EBook

-------. *A Personal Record* (1912) Project Gutenberg EBook

-------. *The Rescue* (1920) Project Gutenberg EBook

-------.*Victory* (1915) Project Gutenberg EBook

-------. *Collected Letters*.www.amazon.com

Cahir, Linda Constanzo. *Solitude and Society in the Works of Herman Melville and Edith Wharton*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999

Canby, Henry Seidel. *A Fragment of Genius*, The Saturday Review of Literature, 1927

Cotkin, George. *Dive Deeper: Journeys with Moby-Dick*, New York, Oxford University Press, 2012

Curle, Richard. *The Last Twelve Years of Joseph Conrad.* Garden City, New York: Doubleday, 1928.

Eliot, Thomas Stearns. *The Hollow Men* (1925) Project Gutenberg EBook

Epstein, Jacob. *Let There Be Sculpture*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1940

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle* (1920) Project Gutenberg EBook

-------.*The Ego and the Id* (1923) Project Gutenberg EBook

Gide, André. *Joseph Conrad* (1924) in Stallman, R. W. ed. "*The Art of Joseph Conrad*" , Michigan University Press, 1960

Griffith, John. *Victorian Anxieties on Anthropological Degeneration in Joseph Conrad's Heart of Darkness: Bewildered Traveller,* Clarendon Press, 1995

Guerard, Albert. *Conrad the Novelist,* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958

Karl, Frederick. *Joseph Conrad, the Three Lives* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979

Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*, transl. by Bruce Fink, New York: W.W. Norton & Co., 2006

Leopold II. *Letter of "International Association for the Suppression of Slavery in the Congo"* (1876) in Hoschschild, Adam. *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, Mariner Books, 1998.

Levenson, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf* , New Haven, Connecticut, 1991

Levin, Harry. *The Power of Blackness*, New York: Vintage,1958
Mathiessen, F.O. *American Renaissance*, London: Oxford University Press1941, 1969
Mayoux, Jean-Jacques. *Melville*. Trans. John Ashbery. New York: Grove Press; London: Evergreen Books, 1960
Melville, Herman. *Moby-Dick; or The Whale* (1851) Project Gutenberg EBook
Mesenger,William. *Conrad and Melville Again* , Conradiana 2 (Winter 1969-1970)
Meyer, Bernard. *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*, Princeton: Princeton University Press 1967
Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil* (1886) Project Gutenberg EBook
Pullin, Faith. *Melville's "Typee": The Failure of Eden* in "New Perspectives", New York, 1978
Reiff, Rachel Hauqrud. *Herman Melville: Moby Dick and Other Works.* Tarryton, New York: Marshall Cavendish Benchmark eds., 2008
Rohrberger, Mary. *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre.* The Hague and Paris: Mouton & Co. 1966
Ross, Stephen. *Conrad and Empire*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 2004
Said, Edward. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1966.
Seltzer, Leon. *Like Repels Like: The Case of Conrad's Antipathy for Melville* Conradiana, 1, (Summer 1969)
Swift, Jonathan. *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick, 1729,* Project Gutenberg EBook
Tessitore, John. *Freud, Conrad and Heart of Darkness*, New York State University Press, 1980
Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century.* California University Press1979
Watts, Cedric. *Joseph Conrad (Writers and Their Work),* London: Northcote House, 1994
Young, Gloria. *The Sea as a Symbol in the Works of Herman Melville and Joseph Conrad,* Kent State University Press, 1972

## *THE STAGE OF THE DOMESTIC SPACE IN EMIL BRUMARU` S POETRY*

**Ioana-Mihaela Vultur**
**PhD, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: From its first volumes, the poetry of Emil Brumaru attracts the reader's attention through the joviality of the representation of the domestic space, "as in a botanical comedy". It works as a signature of his lyrics. The poet subscribes to the verse of the sensory, the carnivalesque and the eroticism, through which an exaltation of the senses is achieved. The main means of operation, which the poet uses, are in the form of disguise and disguise, being centered on the components signaled by Rodica Ilie: "mimicking solemnity, the game of cultural masks, irony and self-irony, buffoonery and grotesque." Laurențiu Ulici identifies in Brumaru's work a dose of frivolity and occasionally, blaming them for the "incessant balance between game and play". His texts are built on an intentional naivety, reminiscent of children's transpositions into various characters.*

*Keywords:domestic space, Emil Brumaru, poetry*

Încă de la primele sale volume, poezia lui Emil Brumaru atrage atenția cititorului prin jovialitatea reprezentării spațiului casnic, „ca într-o comedie botanică”.[1] Acesta funcționează ca o semnătură a liricii sale. Poetul își subscrie versul senzorialului, carnavalescului și erotismului, prin care se realizează o exaltare a simțurilor. Principalele mijloace de operare, la care recurge poetul, se prezintă sub forma disimulării și a deghizării, ele fiind centrate pe componentele semnalate de Rodica Ilie: „mimarea solemnității, jocul măștilor culturale, ironie și autoironie, bufonerie și grotesc”. Laurențiu Ulici identifică în opera lui Brumaru și o doză de frivolitate și ocazional, punându-le pe seama balansului „necontenit între joc și joacă”.[2] Textele sale sunt construite pe o naivitate intenționată, care amintește de transpunerile copiilor în diverse personaje. Astfel, poetul dă curs unui joc al măștilor, ascunzându-se în spatele unor personaje celebre: detectivul Arthur, Julien Ospitalierul și Robinson Crusoe. Pe lângă acestea, el nu renunță la statutul de regizor, actor și spectator, eul liric devenind un adevărat maestru al camuflării. Recuzita sa nu este una sofisticată, însă poetul reușește să insufle comunului voluptate, grație rafinamentului său fantezist, împăcând „modelul idilic cu cel utopic”.[3] După cum s-a constatat până acum, poezia sa îmbracă haina mai multor poeți. Pe de o parte, Gheorghe Grigurcu remarca o suprarealitate plutitoare, afabilă, dominată de un spirit melancolizat, care îl apropie de George Topârceanu, în timp ce alții au văzut indicii ale tradiționalismului pillatian, dar ceea ce o diferențiază de acesta este intuiția unui „principiu vital, perceput sub regimul unei candori nesfârșite”.[4] Alte poezii amintesc de scriitorii avangardiști, mai exact de spiritul libertin, degajat al versului și al modului acestora de a se exprima. Nici referirea la Francis Jammes nu putea să lipsească, poezia micilor viețuitoare, prezentate într-un cadru bucolic fiind un punct de asemănare cu acesta. Pe lângă aceste elemente mai trebuie menționate ironia și ridicolul, Brumaru venind în vecinătatea lui Arghezi. Ceea ce rămâne cert este faptul că versurile sale sunt „surprinzător de mature și unitare, sub raport stilistic” și încă de la început se remarcă o „bună tehnică poetică,

[1] Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană I – Promoția '70*, Ed. Eminescu, București, 1995, p. 130.
[2] Idem, p. 131.
[3] Rodica Ilie, *Emil Brumaru – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2002, p. 10.
[4] Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 38.

un simț remarcabil al limbii și o voită vetustate”.[5] Un lucru rămâne cert, și anume faptul că Emil Brumaru „oscilează între suavitatea elevată și cea lipsită de false pudori”,[6] înfățișându-ne minunatul său univers domestic.

Prima fază a creației sale ne oferă o adevărată desfătare culinară care se bazează pe „o ipoteză poetică a stării de copilărie, o imagine stenică, egală cu ea însăși, epurată și stilizată”.[7] Sau pe o raportare ludică, după opinia Rodicăi Ilie. Încă din *Versurile* de debut, poetul ne încântă simțurile vizuale, gustative și olfactive prin descrierile hiperbolice ale unui festin realist-fantezist. Imaginilor autentice, poetul le imprimă amprenta imagismului infantil, redescoperind minunile culinare din cămara și de pe masa bunicii, mizând pe o tehnică simplă, după cum precizează Eugen Simion, bazată pe aglomerarea lucrurilor și solemnitatea evocării. Însă, în textele care vor urma, aceste miresme și spații închise, sigure, vor constitui deliciul altor plăceri. Elementul care se păstrează în lirica sa este dat de histrionismul eului liric, acesta interpretând diverse roluri pe scena întregii sale opere. Pe lângă diversitatea de roluri asumate, imaginarul poetic este dominat de perspectiva infantilă asupra lucrurilor. Tocmai din acest motiv „jocul e atributul esențial al acestei vârste paradisiace regăsite, într-o lume ireală fără servituți și preocupări grave, realizat ca un desen de copii de multe ori cu elemente de poetică suprarealistă sau onirică”.[8] Vârsta aceasta este descrisă proustian, prin intermediul unei enumerații, mai exact, prin punctarea elementelor care generează, involuntar, rememorarea: nuci cu magiun, tutungerii, cărți de aventuri, *Iubiri ascunse în ghiozdan*, bucătării de vară, mărar. (*Rugăciune*) Fantasmagoria copilului permite anularea sacrului printr-o laicizare a elementelor religioase sau prin atribuirea de activități gospodărești: îngerii fleți fac „buf!” printre multitudinea de „brizbizuri”, tot ei împăturesc aerul și îl așază în dulap, un alt înger își face somnul de amiază. Caracterul epicurian al scrierilor sale mustește în fiecare text, astfel că ideea poetică se bucură de o libertate totală. Gândacii, fluturii, cerbii coabitează liniștiți cu sticlele de bulion, laptele, cratițele, gara, dulapurile. Un alt efect al acestei libertăți este anularea gravității faptului, seriosul fiind neutralizat prin reducerea lui la o scară casnică: „Sunt încăperi în care așteptarea / Se sparge-n țăndări crude ca o vază;/ Din solnițe, îndrăgostită, sarea / Să ne atace sufletul visează. // Ce gânduri stranii iau atunci ființă!/ În farfurii, trântite moi pe spate, / Piersice roz au pleoapele umflate / De somn ca de o tainică dorință”.[9] Iubirea se perindă gratuit, fiind coborâtă la același imaginar domestic, întregul interior al casei fiind gata de asaltul iubirii, care devine tributar ființei umane, asemeni *Dimineții marine* a lui Nichita Stănescu.

*Detectivul Arthur*, o „carte dezolant de simplă ca expresie, fără mituri și demitizări, fără pești abisali și cai metafizici”,[10] reține atenția prin capacitatea de îmbinare dintre umor, ludic, fantezie, nostalgia vârstei paradisiace și a iubirii, toate acestea fiind brodate pe o urzeala dintre natural și obiectual. „Poetul spațiului închis”, după cum îl numește Valeriu Cristea, reușește să confere o nouă fațetă poeziei prin transmutarea fantasticului și a paradisiacului în viața de zi cu zi. Dacă înainte poetul se ambiționa „să producă un obiect autonom grație unei sinteze al cărei model se află în vis. Adică să facă în așa fel încât imaginile, care în general sunt percepute în succesiunea lor, să se organizeze într-o simultaneitate”,[11] pentru ca acum eul liric să „dea la schimb modelul idilic viziunilor

[5] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, ediţia a doua revăzută şi completată, vol. I,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 322.
[6] Victor Felea, *op. cit*., p. 232.
[7] Paul Georgescu, *Printre cărţi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 210.
[8] M. Niţescu, *Poeţi contemporani – sinteze critice*, Ed. Cartea Românească, 1978 , p. 264.
[9] Emil Brumaru, *Dulapul îndrăgostit*, cu o postfaţă de Alex. Ştefănescu, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980,p. 27.
[10] Eugen Simion, *Scriitori români de azi I*, p. 325.
[11] Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1997, p. 207.

utopice”.[12] Insignifiantul este adus la o scară mult mai mare, iar ceea ce altfel ar fi trecut drept marginal trece acum drept un element de o mare importanţă, graţie fascinaţiei poetului de a combina cuvintele şi sunetele. Poetul joacă aici, la fel ca în restul creaţiei sale, o „infernală comedie”. Obiectul jocului îl reprezintă ideea poetică şi capacitatea eului liric de a disimula divagarea discursului, de a jongla cu decorurile, devenind un „poet pentru toate anotimpurile, de interior şi de exterior, de import şi de export...”.[13] Plăcerea eului liric vine din lucruri mărunte, din activităţi domestice, detectivul Arthur urmând să descopere exact aceste aspecte: descoperirea unei amprente ciudate pe a şaptea ceşcuţă dintr-un dulap sumbru, ascuţirea unui satâr tocit, sărutarea unei scări putrezite, căutarea unor bucăţi de ziar prin şanţuri. Fantezismul său graţios scoate la iveală o reverie care îmbină intelectualul cu afectivitatea, ludicul şi seriosul, decorul interior cu acela exterior: „O, dac-ai vrea să ne-ascundem de lume în vechiul dulap / Plin cu jachete şi rochii din marea sufragerie, / Când după-amiaza ne tulbură minţile-n cap / Şi prin unghere sunt nasturi pierduţi ce se roagă acolo pe veci să rămâie... / Toţi s-ar gândi c-am fugit de prea multă iubire... / Singur. Motanul tău blând ne-ar cunoaşte teribila taină / Şi ne-ar aduce, pe-ascuns, portocale, prin rostogolire, / Ca să mâncăm, ghemuiţi, de plăcere,-ntr-o haină...”.[14] La fel ca Nichita Stănescu, Emil Brumaru schimbă proprietăţile elementelor şi pe cele ale corpurilor, acţiune care duce la o inserţie a neobişnuitului în cadrul domesticului: lumina se aude, o piersică este tăiată cu un fierăstrău, sângele devine un cer de patlagini. Bazându-se pe o anamneză fină, poetul îşi rememorează copilăria şi vârsta adolescenţei, proiectându-le în împrejurimile spaţiului familiar lui, graţie epitetului evocator care „prezenteizează afectiv”.[15] Astfel, din „mica pungă cu gânduri de veghe”, eul liric extrage şi combină imagini, fiinţe şi obiecte care duc la o reiterare a trecutului în prezent, poetul alegând să fuzioneze concretul şi autenticul cu fictivul, motiv pentru care receptarea critică a susţinut că Emil Brumaru „nu degustă pasiv o realitate bucolică, el creează activ o ficţiune compensatoare”.[16] Prin acest procedeu este obţinut un *ilinx* al miniaturalului, ieşit însă de sub tutela anonimatului, tocmai prin asocierile stranii înregistrate: „Undeva trebuie să ducă aceste cuvinte. Poate / la funde de ceară pe-acoperişuri subţiri. Şi iată:/ pajişti cârlionţate, vipere-n vânt, picături de aur / pe şapca de înger, fluturi înghesuiţi sub genunchii / fecioarelor, şi-acolo, departe, o spaimă imensă” (*Testamentul detectivului Arthur*). Ceea ce doreşte poetul să facă este o încercare de inserare a unei note „de divertisment şi umor în lumea aceasta de catifea şi parfumuri”.[17] Acelaşi critic semnalează faptul că joaca regizată se destramă în poemul amintit mai sus, datorită faptului că personajul ne permite să-i distingem resorturile ascunse.

Celălalt alter-ego al poetului, Julien Ospitalierul, este proiectat tot într-un cadru domestic, însă elementul casnic este mult mai pregnant aici. Atât Julien Ospitalierul, cât şi detectivul Arthur sunt „investiţi cu aceleaşi atribute ale copilăriei, jocul şi candoarea”.[18] Discursul liric ia acum forma unei confesiuni, a unei mărturisiri la psiholog. La fel ca în primul caz, şi aici avem de-a face cu o coabitare dintre *mimicry* şi *ilinx*, realizată prin transpunerea eului liric în pielea unuia dintre cele două personaje, la care se adaugă reveria spaţiului descris. Micile vietăţi, la care se adaugă obiectele minimale, sunt inventariate ca într-un catalog. Departe de natura abstractă a altor poeţi, Emil Brumaru alege, din nou, să ducă banalul către o nouă treaptă, venerând elementele casnice. Cu toate acestea, chiar dacă

[12] Rodica Ilie, în monografia pe care i-o dedică, este de părere că acest model va supravieţui, în continuare, doar în transcrierile ludice, poetul afişând mai multe atitudini contradictorii: credibilitate, siguranţă, intimism, armonie şi ameninţare, autoironie şi dezabuzare.
[13] Ovidiu Pecican, „Detectivi; râme şi borte”, în *Tribuna*, nr. 161, 16-31 mai 2009, p. 10.
[14] Emil Brumaru, *Detectivul Arthur*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1970, pp. 16-17.
[15] Rodica Ilie, *op. cit*., p. 14.
[16] Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 134.
[17] Victor Felea, *op. cit*., p. 233.
[18] M. Niţescu, *Poeţi contemporani*, p. 268.

poetul este un „neoclasic, ironia inteligentă și buna calitate a fanteziei îl feresc de a fi un simplu versificator pe teme vechi, cum sunt atâția”.[19] Poetul folosește, încă o dată, tehnica aglomerării detaliilor și a dilatării lucrurilor din imediata sa apropiere: tufele sunt adânci, paharele devin prăpăstii, sufletul este un gard care atârnă în cuie, nucile devin exploziv, iar durerea dinților este un cântec de harfă. Departe de a descrie un univers anost, ființele prezentate în cele două creații dezvăluie un comportament jucăuș: „DOI îngeri răpesc o clătită umplută cu mentă și-n / fiece seară o dau, pătimași, pe traverse de-a dura;”[20] un pelerin rătăcit cântă fericit, notele spectaculare înregistrate, fiind în crescendo. Sentimentului iubirii, deși banalizat, are ceva aparte, ieșind din banal grație îngerilor „pofticioși” și „frivoli”, la care face referire Eugen Simion. Pe de o parte el prezintă comuniunea totală cu mediul casnic, pe de altă parte prefigurează *Poemele de amor* ale lui Cărtărescu. Pe rând, sunt rememorate iubirea purtată unei ceșcuțe de ceai chinezească, unui șifonier și unei bile de fildeș. Însă ceea ce atrage atenția este înclinarea către stilul de viață învechit al personajului său, după cum ne este descris chiar de către detectivul Arthur. Stilul de viață demodat, la care face referire Alex. Ștefănescu, este atent descris, poetul nelăsându-i să scape niciun detaliu, fapt care conferă textelor sale o tentă realist-barocă. Astfel, „în locul blocurilor cu multe etaje sunt aduse în prim-plan, în poezia lui Emil Brumaru, bucătării de vară, cămări sau sufragerii vetuste, cu draperiile trase la ora amiezii. În locul mulțimilor cuprinse de un dinamism de paradă, apar indivizi solitari care se joacă cu bile de cristal sau ajută furnicile să treacă pragul dintr-o cameră în alta. În locul frazelor grandilocvente se face auzit, în liniștea deplină a siestei, foșnetul frecării motanilor de damigene sau chiar un pârț de înger.”[21] Pentru a putea realiza aceste descrieri, poetul trebuie să își rememoreze trecutul și să scoată din cufăr obiectele și obiceiurile apuse. În aceste cadre amănunțit înfățișate, cele două alterități ale poetului sunt prezentate antitetic. Îmbrăcămintea, tabieturile, mediul înconjurător contrastează. Detectivul Arthur este șarmant, în timp ce Julien Ospitalierul pozează în ipostaza de bun samaritean. Însă ceea ce atrage atenția în acest volum este „reducția lumii fenomenale la candoare. Și în aceasta constă procedeul lui Emil Brumaru.” [22]

Dacă e să ne referim la sentimentul erotic, acesta este plasat tot sub tutela ludicului, iar „tumultul emoției descrie senzualismul prin substituenți ai senzației mediate fantastic de prezența unor ființe enigmatice asupra cărora se reflectă cochetăria indirectă a feminității impersonale.”[23] Iubirea este una adolescentină, șăgalnică, vivace, trăită intens. Chiar dacă i se atribuie o alură de joc, ea este înzestrată cu acea puritate pătimașă. Prin intermediul expunerii iubirii ca joc, se ascunde latura trivială a acesteia: „... Și în sufrageriile adânci / Să faci pe prețuri tumbe dulci cu mine? // M-aș milogi-n dulapuri vechi să-și pui / Rochia moale și, rămasă goală, / Ne-am bate cu lichioruri amărui / De chimion și mentă glacială” (*Șapte cântece naive pentru parfumat gura*) sau „Vom juca biliard cu sărutуri. Vom flutura-n / evantaie subțiri, abia clătinate de-o mână...” (*Testamentul detectivului Arthur*). Nimic insipid sau incolor nu reiese din gesturile preconizate ale celor doi îndrăgostiți. Expunerea sentimentului de iubire cunoaște accente metaforice și hiperbolice: intensitatea euforică a sentimentului este atât de mare, încât sufletele celor doi protagoniști incendiază casa sau este expusă strict conjugal, prin enumerarea unor directive pur gospodărești. Se observă clar cum „autorul adoptă orice unghi, orice regim de existență capabile a-i potența sentimentul juisării.”,[24] devenind un „autocrat al universului său”.[25] Tot acest joc este privit când cu

[19] Eugen Simion, *Scriitori români de azi I*, p. 327.
[20] Emil Brumaru, op. cit., p.49.
[21] Alex. Ştefănescu, în “Prefaţă” la *Opere I, Julien Ospitalierul*, prefaţă de Alex. Ştefănescu, desene de Emil Brumaru, Ed. Polirom, Bucueşti, p.18
[22] Petru Poantă, *Radiografii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 296.
[23] Rodica Ilie, op. cit., p. 21.
[24] Valeriu Cristea, op. cit., p. 77.

seriozitate, când infantil, iar formele de alint și ușoara ironie trimit către o superficialitate mascată a trăirilor: „Să fim deci limpezi, puri, uimiți de viață, / Ferfeniți de umbre și lumini, / Un nătăfleț iubind o nătăfleață / În miezul trist al unui vechi gobelin" (*Șapte cântece naive pentru parfumat gura*). Expunerea este realizată tot printr-o raportare la domestic, poetul imaginând acum o apocalipsă a hainelor, așa cum Sorescu prezenta una a hârtiei. Disponibilitatea ludică a sentimentului de iubire se poate sesiza pretutindeni în opera sa. Această caracteristică reiese și din numele pe care le repetă, obsesiv, în cadrul textelor sale: *Reparata* – aluzie certă la un anumit grup de femei și *Glycera*. Cadrul în care se desfășoară aceste trăiri câștigă tot mai mult în prezența elementelor casnice. *Cântece naive* propun o iubire consumată printre solnițe cu fluturi, pătrunjei, țeline, portocale, dovleci copți, saramure, vișinate, sticle de oțet, bulioane, astfel că „bucătăria și cămara devin la el un «alcov», unde Julien descoperă tandrețea lumii obiectuale".[26] Din scrierile sale reies o fină și atentă observare și savurare a tandreței și gesturilor banale, prin care se conferă autenticitate faptelor prezentate.

Ceea ce atrage atenția la poeziile lui Emil Brumaru este faptul că el reușește să-și construiască universul liric din elemente banale, aplicând cele două procedee la care se referă Ștefan Augustin Doinaș, redimensionare și antropomorfizare, produsul final fiind „crearea unei «replici la real», lume proprie scriiturii sale, în care suavul și felinul, angelicul și lilialul, grotescul și delicatul, fragilul și voluptosul se amestecă inexplicabil, fie că e vorba de livadă sau sufragerie, de fluture sau covor [...]Asemenea procedee [...] duc la sporirea sentimentului de prezență a lumii".[27] Însă tocmai această banalitate, mai ales firescul expunerilor realizate, este aceea care scoate din anonimat bucătăriile de vară, condimentele, sticlele, motanii, iubirile care se înfiripă printre acestea, pentru ca la final ele să compună aventura trecerii sale prin lume. Noua lume creată de poet este „muiată cu totul în aromele leneșe și în lentoarea provinciei, a provinciei sacre, mitice, dulcea și extatica provincie a cămărilor pline, o lume care devine (...) spațiul estetic și utopie".[28] Imaginea idealului feminin, promovat de poet, este cea a femeii plenare, fatală și gospodină în același timp. Deși pământeană, veridică, iubirea lui rămâne una onirică, ea venind ca o compensație pentru ceea ce nu este. Declarațiilor de dragoste le lipsesc „zahariseala" și dulcegăriile cunoscute. Ele sunt concepute practic, alcătuind o carte de vizită sau un fel C.V. al poetului: „Primește-mă, iubito, cu simbrie / La sânii albi și ți-oi sluji frumos! / Voi face foc alchimic în chilie, / Cu leuștean spăla-voi lin pe jos, // Și-n mături galbene cu coada lungă / O să adun păianjenii hoinari / Ce-atât de mult în păr vor să-ți ajungă / Călătorind îndrăgostiți pe var, // Și casa-n garduri proaspete și fine / Ți-o voi împrejmui ca să-ți păzesc / Sufletul blând și coapsele haine / De băiețandri cu surâs diavolesc".[29] Spre deosebire de celelalte poezii de dragoste, aici se produce o inversare între actanți, eul liric fiind cel care are ocupații tipic gospodărești.

Joaca „De-a iubirea" nu cunoaște granițe, ea contaminând tot ce întâlnește ochiul poetului. În acest sens, afirmația lui Alexandru Călinescu este cât se poate de pertinentă și face referire la faptul că Emil Brumaru erotizează tot ceea ce este în apropierea sa, la fel cum se va întâmpla și în cazul lui Cărtărescu. Naturalul și obiectualul sunt surprinse într-o erotică grațioasă, poetul conferind acestora gesturi și trăsături tipic umane, cu izuri franciscane.[30] Personificările utilizate vin să întregească imaginea cuplului: vântul favorizează sărutarea scaieților, izvoarele se înclină unele spre celelalte. Cu toate acestea, iubirea cunoaște și ușoare

---

[25] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 192.
[26] Petru Poantă, *Radiografii*, p. 48.
[27] Ştefan Augustin Doinaş, *Poeţi români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1999, p. 530.
[28] Eugen Negrici op. cit., p. 132.
[29] Emil Brumaru, *Opera poetică,* vol. I, Ed. Cartier, Bucureşti, 2003, p. 111.
[30] Mircea Iorgulescu, în *Scriitori tineri contemporani*, plasează impulsul erotic pe seama unei purităţi aflate la graniţa dintre *vetust* şi *mizer*, senzualitatea rezultată fiind deopotrivă *pătimaşă* şi *suavă.*

accente cinice, aşa cum se întâmplă în unul din cântecele sale naive. Astfel, posibila savanterie a versului său este mult redusă prin supradozajul burlesc: peştele, îndrăgostit de inelul contelui, sfârşeşte în farfuria motanului domnesc, aşezat pe preşuri, eul are drept camarad de băutură un fluture, printre rachiuri de mărare, „topite-n Île de France", poetul scrie Reparatei pe un ou de gâscă sau balada crinului *înzăpezit* în datorii. După cum însuţi mărturiseşte într-un interviu de-al său, poetul angrenează orice în poetica sa, ghidându-se conform crezului că „toate locurile, toate părţile corpului pot să intre în literatură. depinde cum le foloseşti. Sunt pentru detabuizarea totală a acestor părţi de corp".[31]

Cu aceste *Cântece naive,* dar şi în alte volume, Emil Brumaru joacă teatru. După cum le sugerează şi titlul, textele camuflează, în spatele ingenuităţii şi a infantilităţii, o sexualitate hilară: „Ia-ţi rima credincioasă. Reparata / Cea cu trei sâni ţi-a pregătit fregata. // Las-o râzând prin somn în pielea goală / Pe Leprocika-n Leprozeria Ideală" (*Bala da dispariţiei lui J.O.*). Nimic licenţios, nimic interzis, totul se bucură de o libertate nefirească şi cunoaşte o cursivitate lină a faptelor, printr-o inserare a firescului în nefiresc, exprimată prin intermediul unor asocieri dubitative: „Roua / Se plimbă cu şarpele boa. // Nuiaua / Se plimbă cu catifeaua. // Durerea se plimbă cu mierea. // Dar tu, / Cu cine te plimbi psihi-mu?" (*Cântec naiv*). Astfel de versuri sunt obţinute în urma alipirii dintre contrarii, dintre fin şi dur, pentru ca alteori, cuvintele să fie alese în funcţie de criteriul rimei, pentru a crea efecte sonore calmante. Notele caricatural-comice se întâlnesc şi în *Bocet de adult* şi *Cântecel*. În prima situaţie, ideile poetice sunt exprimate prin intermediul unei enumerări de asocieri, dar în fiecare din acestea este exclus unul din termeni. Gravitatea singurătăţii, „La treizeci şi cinci de ani / Stau şi plâng printre motani", este exprimată metaforic prin deconstrucţia echilibrului domestic. Alăturarea este una sugestivă, obţinută prin absenţa elementului-cheie din întreg: casa nu mai are sobă, iar hainelor le lipsesc garderoba. Lipsa iubitei este resimţită şi în cadrul celui de al doilea text, construit după matricea cântecelor populare. Textul ia forma unei cugetări, ea fiind concentrată într-un singur vers, care se repetă obsesiv, în fiecare strofă, sub forma unui refren. Această maximă constituie modalitatea de exprimare a durerii singurătăţii eului liric, moment în care se produce o ruptură în joaca scriiturii. Tocmai această apăsare şi intervenţie a seriosului în discursul poetic sunt cele care duc la stoparea gratuităţii fluxului liric. Însă, pe de altă parte, cântecelul ar putea să constituie şi o satiră la adresa sentimentului de iubire, datorită elementelor care îi sunt atribuite acesteia. Astfel, accesul spre iubită este străjuit de o păuniţă, ea cunoscând o dublă plasare: denotativ, poarta casei şi conotativ, poarta inimii, sugerată de localizarea păsării în piept. Însă pasărea nu mai apare ca simbol al frumuseţii, nobilităţii şi al iubirii, ea fiind asociată morţii, glacialităţii, poetul recurgând astfel la un artificiu de substituţie între păuniţă şi iubită, cea din urmă preluând trăsăturile vietăţii. Dar, lăsând la o parte seriosul unor astfel de poezii, *Cântecele naive* ale lui Emil Brumaru reprezintă adevărate exemple de creaţii ludice prin apelul la diminutive, uneori prezente chiar în titlu, înscenarea spaţiului domestic din cadrul textului, în defavoarea schemei populare de dor şi de jale, banalele rime folosite, dar care generează asocieri neaşteptate, teatralitatea dramelor micilor vietăţi şi obiecte, forţa sugestivă a imaginarului, încropit din elemente comune şi, nu în ultimul rând, accentual ton elegiac, expus metaforic: „*Mi*-e sufletul biletul / Pentr-un marfar pierdut" (*Elegie*), unde sufletul, care a înmagazinat experienţa trecutului, devine echivalentul cuponului pentru o călătorie în lumea copilăriei şi adolescenţei.

Naivitatea poeziei lui Emil Brumaru este continuată şi în *Adio, Robinson Crusoe*, însă moartea celor doi protagonişti anunţă o schimbare. Aşa cum precizează Ion Pop, „nu e greu de descifrat în aceste sinucideri simbolice, ceea ce am putea numi o figură a extenuării sau epuizării jocului."[32] Şi aici dragostea se consumă printre elemente gastronomice, întreaga

[31] Emil Brumaru, interviu realizat de Marius Oprea, *Interval*, nr. 4-5 din 1990.

[32] Ion Pop, *Jocul poeziei,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, ediţia a II-a, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006 p. 382.

erotică fiind proiectată în imediata vecinătate a tablourilor de natură, care generează o perpetuă reverie erotică. Se poate observa cum iubirea ocupă un plan secund, ea fiind profilată printre adevărate desfătări gastronomice: „Bucătării, bucătării de vară, / Creme de zahăr ars strălucitoare, / Mari șervete de-azur, dulapuri-sfinxe, / Dulci utopii de linguri vechi prelinse; / Sânii aici sunt plini, coapsele grele, / Miresmele iau foc de la perdele, / Luminile s-așează lin pe scaun, / Din cratițe bea lapte prins un faun, / Nasturii cad subțiri de la cămașă, / Bucătării încinse, pătimașe...”.[33] Bucătăria, cum mai înainte se întâmpla cu dulapul, este ridicată la rang de personaj-martor, ea fiind antrenată în jocul iubirii poetice. Atât imaginea femeii, cât și bucătăria, cu toate componentele gastronomice regăsite în ea, sunt zugrăvite expresionist. Majoritatea poeziilor sale pot fi finalizate prin adevărate tablouri ale mediului interior sau exterior. Prezentarea amănunțită a faptelor din romanul cu același titlu este regăsită și aici, Brumaru fiind un atent și fin observator al mediului din jurul său, redat însă printr-o perspectivă hibridă, infantilo-adolescentină. Senzualitatea eului liric este contagioasă și cuprinde orice obiect aflat în imediata apropiere a sa, făcându-i astfel jocul: cu toracele îngust, sticlele de pe rafturi se „prelungesc” către el, cănile se sărută, iar bulionul se înroșește la auzul gramofonului. Dar tot acest joc trădează o stare de lenevie și relaxare, obținute prin antrenarea întregului cadru în diverse acțiuni gratuite: cântatul la pilaf, scobirea unor ceasuri în mere, vulpile dau de-a dura arici printre spini, dintr-o rolă îngerii răspândesc miresme de sublime de papanași. La acestea se adaugă și efectele ludice, obținute prin folosirea diverselor onomatopee, creându-se efecte sonore mult mai pregnante: zborul îngerilor este rezumat la „cronța-cranța”, pisicile fac „slup-slup”, iubirea este exprimată extatic printr-o înșiruire de „oh”, „ah” și „uh”, motanii surâd „ron-ron” și exprimarea metaforică a timpului – ora zece fără un minut devine „zece fără-o dungă” (*Balada trecerii Reparatei*). Toate acestea sunt completate de imaginea iubitei, realizată sugestiv, din expresii care lasă loc speculațiilor: ea nu este ușă de biserică și este sfătuită să nu se lase dusă cu zăhărelul sau prin intermediul alăturării contrariilor care indică falsitatea și dualitatea iubitei: trup proaspăt și gând putred. Artificialitatea femeii este numită chiar direct, prin sintagma „jnapancă botticelliană”, unde este vizibilă incompatibilitatea dintre cei doi termeni: visătoarea expresie botticelliană se află în opoziție cu semnificația primului termen. Ceea ce trebuie remarcat este faptul că „metafizica sexului este înlocuită în poezia lui Emil Brumaru de fizica erosului. Notația carnalului relevă impudicitatea, exprimă dorințele unui eu «pervers» care prin modestie jucată își recunoaște limitele la nivelul comunicării lingvistice...”.[34]

În joacă este scris și un *Nemaipomenit roman*. Departe de a fi o specie a genului epic, probabil doar prin structurarea strofelor în capitole, această scriere face apel la intertext. Emil Brumaru aplică metoda colajului, decupând personaje și autori din lecturile copilăriei. Nu se produce doar o simplă rememorare, problematica fiind trecută prin filtrul omului matur, poetul folosindu-se de toate aceste elemente pentru a camufla săgețile satirice. Neobișnuitul romanului-mozaic ține chiar de construcția sa atipică. Influența avangardistă se resimte în întreg textul, scris sub influența onirismului. Poetul regizează o nouă față a literaturii universale, revăzută dintr-o perspectivă suprarealistă. Astfel, purtat de covorul fermecat prin cele mai cunoscute opere epice, Emil Brumaru decupează din acestea esențialul și îl alipește cu același umor uriaș și sublim, delirant, într-o încercare de recuperare estetică a învechitului. Jules Verne, Pisica de Chesire, Contele de Monte-Cristo, Hobbitul Bilbo, frații Grimm, Antoine de Saint-Exupéry, Micul Prinț își dau întâlnire în rândurile concentrate, dar extrem de sugestive, ale acestui „roman”.

Decorul casnic este păstrat și în *Dulapul îndrăgostit*, cu precizarea că se propagă tot mai mult ideea unui triunghi amoros: eul liric, Reparata și bucătăria. Cele trei elemente se

[33] Emil Brumaru, *Opera poetică*, vol. I, p. 149.
[34] Rodica Ilie, op. cit., p. 29.

află într-o competiție, mai exact, ultimele două. Descrierea lor se bazează pe o permanentă intercondiționare, raportare și transferare de însușiri: iubita e proaspătă „ca fructele cu pijama de brumă", indiferența ei este transpusă în comparația cu inima cepei, unghiile sunt moi ca pătrunjelul. Portretul Reparatei se construiește treptat, prin tehnica aglomerării detaliilor și din atitudinea contradictorie a eului liric față de aceasta. Se conturează o făptură cameleonică. Imaginile sunt realizate prin intermediul hiperbolei, poetul apelând la această metodă pentru a crea efecte ludice: râma este tăiată cu toporul, roua este culeasă în roabă, mărul este umflat cu țeava. Accente comice sunt obținute și prin utilizarea vorbirii populare, așa cum se întâmplă în cazul conjuncției *sau* unde se constată eludarea lui *s*: „Au roua sau smântâna sunt mai albe? / Au rostogolul sferei e mai greu?".[35] Se observă cum marile întrebări filosofice sunt luate în derâdere, Emil Brumaru anulând gravitatea și importanța acestora tot prin raportarea la elementul domestic. Însă acest element este re-văzut și prin prisma lui Urmuz, reinaugurând absurdul, dulapul putând liniștit să facă parte dintr-o scriere a acestuia. În *Dulapul îndrăgostit* Emil Brumaru nu face altceva decât să parodieze academismul liricii și cel al prozei scurte, uzând false automatisme. Dacă Urmuz realizează un șir de calambururi de esență sofistică, rezultată în urma dualității de sens, Emil Brumaru nu este nici el departe de astfel de realizări. Metodele de domesticire a dulapului servesc drept astfel de exemple.

Elegiile, bocetele, chiuiturile și cântecele se propagă continuu, ele putând fi întâlnite și în *Ruina unui samovar* și *Dintr-o scorbură de morcov*. Repertoriul, deși pare că stagnează, produce încântare cititorilor, poeziile surprinzând prin asocierile realizate, transgresările dintre specii, nesecata imaginație a poetului, toate acestea creând un picnic liric. Mai mult ca oricând se poate observa o încercare de înnădire între seriosul existențial și joaca lumii liricii. Sonetele, chiuiturile și bocetele păstrează structura și învelișul cunoscut, însă umplutura poartă cunoscuta amprentă a lui Brumaru. Luarea în derâdere și autoironia ating cote maxime. Seriozitatea este anulată prin inserarea elementelor bufe: dualitatea sensurilor cuvintelor, exprimarea populară, euforia reveriilor, plasticitatea imaginilor prezentate, comparațiile, estomparea granițelor realității înconjurătoare: „Când treci prin oraș ca / Zânele prin ceață, /-Pupa-ți-aș caleașca / Pe roata din față - // Sufletul din mine / Iese-n straie fine / Și-o ia după tine / Pe ulițe pline, // Cu ochii cât ceașca / Și fluturi pe coate, / -Pupa-ți-aș caleașca / Pe roata din spate". [36] Motivul pentru care poetul se folosește de modelul diverselor specii populare este dat de voia bună, nonșalanța, umorul și libertatea exprimării. Gravitatea discursului este astfel anulată de satiră și glumă. Burlescul și seriosul se contopesc în versurile sale și dau naștere unei simbioze perfecte, obținută prin propagarea unei perspective puerile asupra lumii. Denaturarea realității se produce la orice nivel, poetul apelând la personificare pentru ca insignifiantul să ofere spectacole dramatice hilare: „Palidul scaun Vasile / Iubea pe masa Maria! // Și-n ce bulion / Își îneca infidela / Strecurătoare Angela / Amorul ei pentru ligheanul Napoleon!" (*Epigramă*). Ludicul rezultă din alipirea numelor cu rezonanță religioasă la niște obiecte comune, vârful comediei oferindu-l declasarea lui Napoleon, regăsit aici în ipostaza unui simplu lighean. Pentru a obține efectele scontate, de multe ori poetul contorsionează cuvintele sau inventează unele, cum se întâmplă și într-un *Descântec*, organizat după modelul celui din folclorul copiilor: „Melcă, melcă, / Codobelcă, / Scoate țâțe boierești / Și umblă pân' mă-ntâlnești / Să bem votci rusești".

Rămâne uimitor cum Emil Brumaru reușește să ne surprindă în mod constant cu predilecția lui pentru spațiul casnic, reintegrat de fiecare dată într-un alt anturaj domestic. În acest demers, apelul la echivoc este de la sine înțeles. Creația lui, deși aparent banală, este atent elaborată. Nimic nu aparține hazardului. În acest imperiu al domeniului casnic, ironia, autoironia și satira nu sunt altceva decât instrumente inteligent folosite pentru a puncta

[35] Emil Brumaru, *Opera poetică*, vol. II, Ed. Cartier, Bucureşti, 2003, p. 10.
[36] Idem, op. cit., p. 52.

aspectele vieții. Raportându-ne la întreaga reprezentație lirică, locul eului liric este unul minimalist, dar nu ca importanță. El pierde din importanță din punct de vedere al forței, a capacității de a rezista ispitei și amintirilor. Incapabil de a se opune acestora, el cade pradă elegiilor și reveriilor copilărești și adolescentine. Hedonismul său este unul pur, dar care nu se poate înfăptui în realitate. Acesta este motivul pentru care poetul rămâne cantonat între cele două vârste, menționate anterior. Doar atunci a experimentat cu adevărat cultul plăcerii. Din această cauză el ridică adevărate imnuri obiectelor casnice și bucătăriei. Ceea ce reușește să facă Emil Brumaru este să ofere o nouă față literaturii. Tematica este veche, diferă doar maniera de a o trata, iar poetul ne învață că ea este cât se poate de simplă: ancorarea în miniatural, evitarea gravității prin joc și a formalismului prin sentiment, astfel că întreaga sa creație lirică „ar putea servi ilustrării unei definiții clasice a jocului, atât cât e de aplicabilă ea la poezie”.[37]

## BIBLIOGRAPHY


1. Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
2. Alex. Ştefănescu, în “Prefaţă” la *Opere I, Julien Ospitalierul*, prefaţă de Alex. Ştefănescu, desene de Emil Brumaru, Ed. Polirom, Bucueşti
3. Brumaru, Emil, interviu realizat de Marius Oprea, *Interval*, nr. 4-5 din 1990
4. Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976
5. Dimov, Leonid, Ţepeneag, Dumitru *Momentul oniric*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1997
6. Doinaş, Ştefan Augustin, *Poeţi români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1999
7. Ilie, Rodica, *Emil Brumaru – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2002
8. Pecican, Ovidiu, „Detectivi; râme şi borte”, în *Tribuna*, nr. 161, 16-31 mai 2009
9. Poantă, Petru, *Radiografii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978
10. Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, ediția a II-a, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006


[37] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 371.

# *VASILE LOVINESCU – SPIRITUAL BIOGRAPHY*

**Alina Bărbuţă Negru**
**PhD, „Henri Coandă" College, Bacău**

*Abstract: This paper revealing the image of a solitary representative of the inter-war era, which ruled out from the beginning the cultural affiliation to time's ideologies. A detail worth remembering if we take into consideration that Vasile Lovinescu's isolation, akin to ascetism and meditation helped him as a pretext for developing a world's view, bearer of anagogic particles.*

*Keywords: Vasile Lovinescu, spiritual traditionalism, solitary representative, meditation, spiritual biography*

Într-o vreme în care, indiferent de domeniul de referinţă, performanţele culturale îşi disputau supremaţia, Vasile Lovinescu a ocupat un loc aparte, fiind considerat, de atunci şi până astăzi, însinguratul generaţiei sale. Este vorba despre perioada interbelică, atunci când inovaţiile oamenilor de cultură s-au impus pe toate planurile. Pentru a face o scurtă cartografiere culturală a momentului, este suficient să amintim câteva nume importante, ca de exemplu Mircea Eliade, Emil Cioran, Nae Ionescu, Lucian Blaga, Mircea Vulcănescu ş.a. Activitatea acestora, deşi susţinută în registre diferite, este reunificată prin interesul comun faţă de trecutul naţional, precum şi faţă de concepte operaţionale ca folclorul şi dacismul. Dezvoltând teme valorificatoare, ei intră într-un soi de competiţie, în care însă spiritul de emulaţie nu avea o miză proprie, ci urmărea promovarea specificului naţional, obiectiv comun al activităţii lor creatoare.

Ataşat aceloraşi aspecte tematice, Vasile Lovinescu a realizat o operă axată pe ideologia naţionalistă, cu descendent în dacism, numai că modalităţile de abordare au fost total diferite. Interesul său pentru dimensiunea paseistă a fiinţei naţionale a stat la baza formării unei atitudini etnocentriste, din care au rezultat cele două părţi ale creaţiei sale: teoretică şi practică. Componenta teoretică a fost necesară pentru exprimarea teoriei etnocentriste, iar cea practică a urmărit pragmatizarea ideilor în exerciţii demonstrative cu miză intrinsecă. Ivită astfel, opera lui Vasile Lovinescu este expresia atitudinii sale în raport cu specificul naţional, pe care, încercând să-l surprindă, ajunge să construiască un veritabil demers argumentativ, care, înţeles corespunzător, oferă informaţii despre personalitatea lui creatoare, dar şi despre locul ocupat în arealul cultural românesc.

Cum naţionalismul, cu toată pleiada formelor sale de organizare şi de manifestare proprii perioadei interbelice, a reprezentat, în epocă, nucleul tuturor preocupărilor, am putea spune că Vasile Lovinescu nu face excepţie. Numai că metoda sa de abordare este unică. Pe cât de originală, pe atât de greu de definit, aceasta a pus în dificultate pe toţi cei care au încercat să-i găsească un loc în peisajul culturii naţionale, dintre care amintim pe Eugen Simion, Marian Popa, Ioan Pop-Curşeu, Mircea Braga, Dan Stanca etc. Explicaţia rezidă în faptul că, deşi aparent afiliat colegilor săi de generaţie, prin obiectul de interes comun – specificul naţional –, totuşi comparaţia cu aceştia nu este sustenabilă decât până într-un punct, după care diferenţele devin mult mai vizibile, ducând la apariţia unei rupturi. Adică o discrepanţă nu atât ideologică, ci, mai curând, metodologică, responsabilă de generarea unicităţii stilului lovinescian, prin care nu numai că nu se învecinează cu niciunul dintre reprezentanţii epocii interbelice, în adevăratul sens al cuvântului, dar este şi foarte greu de poziţionat într-o anume zonă de cercetare. Ceea ce a făcut ca, în timp, numele lui Vasile

Lovinescu să treacă într-un nedrept con de uitare, în pofida erudiţiei sale de savant şi a realizărilor excepţionale pe plan cultural.

Dificultatea încadrării lui Vasile Lovinescu într-o dimensiune a culturii care să-i valideze contribuţiile este pusă pe seama caracterului pluridisciplinar atât al activităţii sale ştiinţifice, cât şi a produsului concret al acesteia – o operă cu multiple valenţe ezoterice, prin care se urmăreşte constant acelaşi lucru: descoperirea adevărurilor existenţiale. Ca om de ştiinţă, dar şi ca slujitor al tradiţionalismului spiritual, Vasile Lovinescu are credinţa că adevărul absolut poate fi recuperat cu ajutorul unei practici iniţiatice pe măsură. El face parte din rândul celor care, după clasificarea lui Ioan Petru Culianu din volumul *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, au convingerea că „progresul ştiinţific este cumulativ şi că omenirea va sfârşi prin a descoperi cândva Adevărul”[1], spre deosebire de epistemologia nou apărută, „de un sfert de veac”[2], care consideră că „toate viziunile asupra lumii sunt valabile şi îndreptăţite, că toate se află departe de Adevăr şi că între ele nu există continuitate”[3]. În această calitate, de fervent căutător al adevărului absolut, trebuie privit Vasile Lovinescu, pornind de la premisa că atingerea adevărului suprem reprezintă garanţia iniţierii sale personale, întregită printr-un demers spiritual, în centrul căreia se află interesul faţă de Marea Tradiţie Primordială.

În realitate, se înalţă figura unui erudit, care, pendulând între mai multe domenii ştiinţifice, extrage din conţinutul euristic al acestora acele concepte care îi sunt utile scopului urmărit, şi anume o iniţiere metafizică, impusă de configuraţia sa temperamentală şi spirituală. Dintre dominantele acesteia, se evidenţiază dezacordul sinelui cu lumea, tradus printr-un fel capricios, ce acţionează ca o barieră în raport cu ceilalţi, la care se adaugă şi o muţenie impusă, ca apanaj al ascezei, necesară pentru meditaţiile sale. Acestea din urmă devin rodul unei întregi existenţe bazate pe dimensiunea spirituală. Simţind, probabil, nevoia verificării lor, în 1948, Vasile Lovinescu întemeiază la Bucureşti, cu ajutorul lui Michel Vâlsan, un grup iniţiatic, cu preocupări ezoterice, pe care îl coordonează preţ de un deceniu. După dizolvarea acestuia, fondatorul său şi-a canalizat eforturile spre organizarea altuia, găzduit de casa poetei Lucreţia Andriu, dintre membrii căruia enumerăm: poetul Radu Vasiliu, prozatorul Dan Stanca, alături de intelectuali ai vremii ca Florin Mihăescu (politehnician), Roxana Cristian (medic), Margareta Vasiliu (gazetar), Teodor Ghiondea (profesor de filosofie) ş.a. Cunoscută sub numele de *Fraternitatea lui Hyperion*, gruparea cu preocupări mistice urmărea translatarea elementelor exo- şi ezoterice din tradiţiile universale, având ca punct de plecare opera lui René Guénon.

Aşadar, simpatizanţii grupării spirituale *Fraternitatea lui Hyperion* pot fi numiţi şi *guénonişti*, aşa cum coordonatorul acestuia este cel mai cunoscut guénonist din cultura română, motiv pentru care întreaga sa activitate – culturală sau spirituală – poate fi explicată prin raportare la principiile doctrinare ale mentorului său.

Astfel, de-a lungul timpului, i-a fost atribuit statutul de „*simbololog*”[4] de criticul literar Eugen Simion, fiind considerat, mai apoi, de Ioan Pop-Curşeu, un „*cavalier seul al generaţiei sale*”[5], dar şi un „*mag inclasabil*”[6]. Vasile Lovinescu fascinează tocmai prin această îngreunare a încadrării sale într-un anume palier cultural. De la teoretician al mitului, la folclorist sau antropolog şi de la istoric al religiilor, la critic literar, el a primit tot atâtea etichetări, pe câte domenii transdisciplinare a abordat. Cum niciunul nu a fost asumat în

[1] Ioan Petru Culianu, „Notă la ediţia a doua românească”, în *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, trad. Dan Petrescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1999, p. 6.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*
[4] Eugen Simion, *Jurnalul unui simbololog* în „Caiete critice”, nr. 9 – 11 (82 – 84) / 1994, p. 5.
[5] Ioan Pop-Curşeu, *Magie şi vrăjitorie în cultura română*, Editura Polirom, Bucureşti, 2013, p. 428.
[6] *Ibidem.*

totalitate, sau, mai bine zis, cum niciunul nu permitea o clarificare fără implicarea celorlalte, disputatul cercetător nu este tributar niciunuia, după cum nu poate fi considerat nici reprezentatul fiecăruia în parte. Aşa se face că este mai simplu să spui ce nu a fost Vasile Lovinescu decât ce a fost. Procedează în acest fel Andrei Pleşu, care, în introducerea semnată la eseul *Sunt lacrimae rerum*, ne informează, în chip răspicat, că „nu avem de-a face cu un exeget obişnuit”[7], în timp ce Anca Manolescu îşi începe evocarea printr-o formulă verbală negativă: „Nu cred că l-am putea evoca pe Vasile Lovinescu doar ca pe un autor de inspiraţie tradiţională sau ca pe un gânditor din aceeaşi zonă; n-ar fi poate corect nici să ne oprim la denumirea de hermeneut al unor teme sau configuraţii prin care tradiţia unanimă se comunică celor mai diverse spaţii, cicluri şi niveluri ale umanităţii”[8]. Şi, mult mai aproape de timpul nostru, prozatorul-eseist Dan Stanca, într-unul din articolele recent publicate în „Luceafărul de dimineaţă”, se întreabă aproape retoric „*Cine a fost, totuşi, Vasile Lovinescu?*” Este un titlu revanşard, folosit ultimativ de autor pentru a-şi clarifica, în sfârşit, coordonatele axiologice ale celui de activitatea căruia a fost în permanenţă fascinat. Încercând să se autoconvingă de faptul că aceasta este ultima tentativă de elucidare a controversatei personalităţi lovinesciene, Dan Stanca notează în termeni de o netă valoare conclusivă: „Nu a fost poet, nu a fost romancier, până la urmă nici nu a fost scriitor în sensul banalizat al expresiei. Sau a fost acel scriitor care a făcut din actul scrisului un act alchimic”[9].

Afiliat unor zone de cunoaştere când complementare, când contradictorii, incontestabilul erudit nu a făcut carieră, în adevăratul sens al cuvântului, în niciunul. Cercetarea sa pare, mai degrabă, un exerciţiu de desăvârşire spirituală, prin care a urmărit elevarea personală. Şi, cum aceasta nu se poate obţine decât în urma unui demers ascetic, atunci el a optat pentru izolare, care a anulat, din start, orice spirit de competiţie cu ceilalţi sau dorinţa de a ieşi în evidenţă. Situaţie valabilă chiar şi atunci când rezultatele eforturilor sunt spectaculoase în privinţa originalităţii lor.

Vasile Lovinescu sau *cel mai ezoteric scriitor valah* a avut o biografie cel puțin interesantă, dacă o raportăm întâmplărilor spirituale la care a fost martor, iar uneori protagonist. Atras de latura ocultă a vieții, el a știut să-și canalizeze eforturile pentru a decodifica aspectele de care era pasionat, fără să fie ostentativ în proiectele sale. Dimpotrivă, a făcut totul în mare discreție, convins că astfel de lucruri trebuie să rămână într-o zonă enigmatică a realității, în care accesul este permis doar inițiaților. Este ceea ce a dorit și el să devină de-a lungul tuturor căutărilor sale: un inițiat, adică un cunoscător în tainele vieții, despre care a avut convingerea că pot fi revelate cu ajutorul științelor tradiționale. În calitate de reprezentant al acestora, a urmărit redobândirea unor sensuri inițiatice ale adevărurilor care asigură desăvârșirea spirituală a individului. Convingerea sa a fost că, din cele mai vechi timpuri, omenirea a fost deținătoarea unor mesaje cu caracter primordial. Pentru a nu se risipi, acestea au fost încapsulate în diverse forme de re-prezentare și transmise posterității. Numai că este nevoie de un cunoscător al unui astfel de limbaj, pentru decriptarea corespunzătoare a datele respective. Despre acestea se spune că provin dintr-un fond comun, numit Tradiția Primordială, și sunt perpetuate prin intermediul unor societăți secrete, al căror principal obiectiv constă tocmai în salvgardarea lor. Fiind nevoie și de un specialist în decodificarea mesajelor astfel transmise, va primi titulatura de inițiat oricine este capabil să ajungă la sensul abscons, dar univoc, al acestora.

---

[7] Victor Dumitriu, în prefaţa la eseul *Sunt lacrimae rerum*, în „Revista de istorie şi teorie literară”, iulie-decembrie, 1988. (Victor Dumitriu este pseudonimul sub care a scris Andrei Pleşu într-o perioadă în care nu a avut drept de semnătură.)

[8] Citat extras din interviul acordat de Anca Manolescu Danielei Rei, publicat în capitolul „Mărturii”, din volumul *Vasile Lovinescu şi Funcţiunea tradiţională*, apărut sub coordonarea lui Florin Mihăescu şi a Roxanei Cristian, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1998, p. 228.

[9] Dan Stanca, *Cine a fost, totuși, Vasile Lovinescu?*, în „Luceafărul de dimineață”, nr. 12 (1066) / 2015.

Atunci când calitatea de iniţiat este atribuită unui scriitor, produsul obţinut se referă la o creaţie multistratificată din punct de vedere semantic, al cărei subsol este invadat de chestiuni de natură mistică sau ocultă. De asemenea, pentru descifrarea acestora, este nevoie de un iniţiat, care, realizând un exerciţiu de interpretare şi de etalare a semnificaţiilor, îşi exprimă, prin viziunea despre lume, modalităţile hermeneutice. De aceea, se spune despre astfel de autori că „au transformat literatura într-un vehicul de transportat al simbolurilor arhetipale, făcând din artă o vanituoasă locuire în imemorial a creatorului cu Creatorul şi a scriiturii cu Scriptura”[10].

Într-o asemenea încercare, de devoalare a sensurilor înmagazinate de Tradiția Primordială, trebuie privită și activitatea lui Vasile Lovinescu, de unde reiese că el ar putea întruni calitățile de inițiat, în virtutea cărora oferă explicații ce conduc la dezlegarea anumitor mistere existențiale. Face acest lucru de pe poziția reprezentantului științelor tradiționale, precum și a hermeneutului ontologiilor primordiale, motiv să considerăm că activitatea lui capătă o încărcătură ezoterică. Pentru a dezlega rosturile funcționării acesteia, este nevoie de o creionare a datelor biografice, atât cât să ajute la fixarea pilonilor pe care se sprijină viziunea lui despre lume.

Născut la 17 decembrie 1905, într-o zonă a Moldovei pe care o consideră de legendă, *Folticenii*, cum însuși denumea ținutul natal în graiul cu accent moldovenesc, scriitorul vede în aceasta cadrul geografic supranatural, în consonanţă cu personalitatea sa: „Străjuit de biserici în punctele cardinale, ca porţi deschise spre cer, Fălticeniul era un loc sacru în marele ţinut sacru al Ţării de Sus”[11]. Acestui loc, gânditorul, la vârsta copilăriei, îi analiza cu atenţie toate părticelele, dornic, parcă, să le afle pe cele sacre. Or, pe atunci, cele mai multe păreau de natură sacră pentru *Lala*, aşa cum îşi spunea copilul, iar mai târziu apropiaţii adultului Vasile Lovinescu, fără să aibă vreo bănuială că, în limba arabă, acest cuvânt înseamnă învăţător, adică ceea ce avea el să devină pentru ceilalţi. Astfel, un copac secular, cum era teiul din faţa casei, o fântână de o vechime considerabilă sau o creastă de deal sunt tot atâta oportunităţi de revelare a sacrului, motiv pentru cel ce le inspectează să afirme că „Folticenii rezistă asaltului din ce în ce mai virulent al modernizării. Când te urci pe dealurile dimprejur, *ascensio montis* devine *ascensio mentis*. Totul e să adulmeci vestigiile”[12].

Suspendat, aşadar, într-un timp care se sustrage istoriei, oraşul natal al lui Vasile Lovinescu a jucat un rol important în fixarea coordonatelor spirituale ale personalităţii acestuia. Atât de mare a fost influenţa exercitată, încât, şi la vârsta deplinei maturităţi, el simte nevoia întoarcerii la origini, motiv pentru care s-a retras în oraşul de la poalele Bucovinei, convins că va descoperi acolo atmosfera metafizică după care a tânjit toată viaţa. Doar ambientul acestui târg provincial îi aduce scriitorului, după propriile mărturisiri, „boarea de la Muntele Sfânt”[13]. Aici întâlneşte, deopotrivă, „crepusculuri miraculoase, verzi, cu flăcări de safir”[14], precum şi „păduri de argint, de fagi şi de stejari, cu poiene în care păşteau cerbi şi ciute”[15]. Toate aceste elemente constitutive ale unui oraş ce încarnează o dimensiune metafizică îl determină pe Vasile Lovinescu să aibă următoarea viziune: „Plimbările pe care le-am reluat constituiesc acelaşi îndemn spre reculegere. Totul e suflu şi ison. Ambianţa s-a retras într-un palat de cleştar şi labirintul care duce spre ea e invizibil”[16].

---

[10] Radu Cernătescu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, Editura Cartea Rromânească, București, 2010, p. 8.
[11] *Vasile Lovinescu şi Funcţiunea tradiţională*, volum antologic alcătuit de Florin Mihăescu şi Roxana Cristian, ed. cit., p. 28.
[12] Vasile Lovinescu, *Scrisori crepusculare*, Editura Rosmarin, București, 1995, p. 64.
[13] *Ibidem*, p. 139.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*, p. 32.
[16] *Ibidem*, p. 30.

În primul rând, folosindu-ne atât de datele concrete ale biografiei pragmatice, cât şi de cele ideatice ale biografiei spirituale, vom obține indiciile necesare alcătuirii cadrului în care s-a format şi s-a dezvoltat viziunea sa despre lume. În al doilea rând, aflând suficiente date despre personalitatea creatoare lovinesciană, avem şansa îmbogăţirii culturale, în temeiul căreia să putem încuviinţa, citând dintru-un „Argument" al revistei „Caiete critice", semnat de Eugen Simion, că Vasile Lovinescu, deşi destul de puţin cunoscut în zilele noastre, a fost totuşi „o personalitate intelectuală remarcabilă din generaţia lui Eliade, puţin cunoscută însă în amplitudinea şi originalitatea ei"[17]. În plus, cunoscându-i direcţiile de cercetare, obţinem avantajul de a fi informaţi cu privire la o chestiune prea puţin mediatizată în spaţiul cultural românesc: este vorba de direcţia tradiţionalismului spiritual, în care s-a înscris şi Vasile Lovinescu, motivat de descoperirea sensurilor metafizice ale Tradiţiei Primordiale. De aceea, să analizezi viaţa lui înseamnă, aşa cum conchidea şi Dab Iacob în recenta antologie închinată fălticeneanului, „să o proiectezi pe un fundal metafizic, raportând-o la ceea ce hinduşii, gnosticii şi esotericii au numit eliberarea. Drumul iniţierii este un drum al eliberării, fiindcă este un drum nu al uitării de sine, ci al uitării numelui pe care-l purtăm, a identităţii profane, mergând până acolo încât individul cu adevărat eliberat are putinţa de a-şi asuma orice formă, fiindcă posedă înlăuntrul lui toate formele" [18]. În tot acest demers iniţiatic, Tradiţia joacă un rol esenţial, fiind pragul smereniei de la care începe cu adevărat înariparea spirituală. În acest fel se poate explica legătura lui Vasile Lovinescu cu Tradiţia, el devenind iniţiatul pentru care orice semn al lumii exterioare merită să fie privit în grilă simbolică. Or, pentru a face acest lucru, e nevoie de meditaţie, de închidere în sine şi, mai ales, de exerciţii ezoterice, care trebuie făcute în linişte şi în singurătate – aşa cum, de altfel procedează şi Vasile Lovinescu, din afară fiind privit ca un *contemplator solitar*[19], aşa cum îl numea Dan Stanca şi care considera că „Tradiţia te ajută să lupţi împotriva uitării şi să înţelegi că nu trăieşti decât într-o lume provizorie, simpatică, acceptabilă tocmai prin provizoratul ei" [20].

În concluzie, printr-o erudiţie extravagantă, ce are la bază un *praxis* inedit şi original, Vasile Lovinescu se impune în arealul culturii române ca un gânditor ce face uz de episteme din domeniul ezoteric, pentru a da un înţeles lumii în care trăim, dar şi pentru a da funcţionalitate sistemului său reflexiv, care a luat naştere din aspecte ce ţin de latura spirituală a biografiei sale.

## BIBLIOGRAPHY


1. Cernătescu, Radu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010.
2. Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, trad. Dan Petrescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1999.
3. Curşeu, Ioan-Pop, *Magie şi vrăjitorie în cultura română*, Editura Polirom, Bucureşti, 2013.
4. Iacob, Dan, *Ecoul. Vasile Lovinescu – autori, texte şi teme din viaţă şi operă*, Editura Eikon, Bucureşti, 2020.
5. Mihăescu, Florin Şi Cristian, Roxana, *Vasile Lovinescu şi Funcţiunea tradiţională*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1998.


[17] Eugen Simion, „*Argument*" în „Caiete critice", nr. 9 – 11 / 1994, p. 14.
[18] Dan Iacob, *Ecoul. Vasile Lovinescu – autori, texte şi teme din viaţă şi operă*, Editura Eikon, Bucureşti, 2020, pp. 434-435.
[19] Dan Stanca, *Contemplatorul solitar: introducere în opera lui Vasile Lovinescu*, Editura Institutul European, Iaşi, 1997.
[20] *Idem*, p. 213.

6. Stanca, Dan, *Contemplatorul solitar: introducere în opera lui Vasile Lovinescu,* Editura Institutul European, Iaşi, 1997.

## *THE SECRET WORLD OF EUGEN BARBU'S NOVELS*

**Gabriela Ciobanu**
**PhD, „Dunărea de Jos" University of Galaţi**

*Abstract: The main purpose of our study is to analyze the genesis of the historical novel "The Prince" by Eugen Barbu but also to present the books that inspired the writing of the mentioned novel. It can be observed that there is an interpretation proposed by the author himself in the first chapter of the novel, "The Warning". It gives a starting point for interpreting this book, which continues with the seven volumes of the "Notebooks of the Prince". This study discussing also the problems of realizing a valuable artwork.*

*Keywords: Princepele, historical novel, creative laboratory, Eugen Barbu.*

Deşi apărut în 1969, romanul *Princepele* a fost mai puţin studiat nefacând obiectul decât al unor articole publicate în diverse reviste, cu excepţia cărţii Adei Brumaru, *Masca Princepelui*. Publicat cu câţiva ani mai devreme, romanul *Groapa* a monopolizat aprecierile criticii punând în umbră restul activităţii omului de litere Eugen Barbu, poet, nuvelist şi romancier, dramaturg, reporter, memorialist, traducător, scenarist. *Princepele,* roman destul de controversat, propune o experienţă oarecum diferită faţă de cea din *Groapa*. De altfel, scriitorul mărturisea: „Mă plictisesc să scriu în acelaşi fel… Cine se mulţumeşte cu ceea ce a cucerit bate pasul pe loc. Literatura este o continuă expediţie în zonele necunoscute ale sufletului omenesc, şi sunt nemulţumit de cei ce socotesc această *ştiinţă* (vreau să fie subliniat cuvântul) o îndeletnicire oarecare"[1].

Într-un articol publicat în revista *Steaua,* Eugen Barbu mărturisește faptul că nu poate da explicații asupra modului în care a scris cartea și că nu a putut-o reciti după ce a fost tipărită. *„Princepele* s-a născut din întâmplare"[2], din încercarea de a scrie o carte despre haiduci. Cartea „trebuia să fie numai o parte foarte mică dintr-un roman intitulat *Săptămâna nebunilor*"[3]. Început în 1962, sub forma unei nuvele, romanul *Princepele* s-a desprins din *Săptămâna nebunilor* și a devenit o lucrare de sine stătătoare în momentul în care romancierul, discutând cu un prieten despre proiectele sale, va afla de la acesta ideea unei lucrări separate.[4] Cartea devine astfel cel de-al doilea volum din proiectul unei trilogii fanariote care ar fi trebuit să cuprindă și romanele *Săptămâna nebunilor* și *Haiducul Amza.* Ultimul nu va mai fi scris niciodată, ciclul rămânând în cele din urmă neternimat.

*Princepele* se dorea a fi o povestire simbolică care să strângă într-o singură epocă tot trecutul românesc și care să vorbească de anii de subjugare ai poporului nostru. Imaginea anilor dominației fanariote realizată aici slujește foarte bine scopului dorit de autor. Personajul principal este și el un simbol conceput pentru a întrupa „toate spaimele și toată lăcomia celor ce au stat vremelnic sau mai multă vreme în tronul urgisit al Principatelor Române.[5] Așa se explică de ce Princepele lui Eugen Barbu și grupul de țărani cu care acesta se întâlnește la mănăstirea de la Bistrița sunt singurele personaje care nu au nume în roman, căci ei sunt reprezentanții a două civilizații opuse, una autohtonă legată de pământ și de natură, cealaltă

[1] Emil Manu, *Eugen Barbu interpretat de…,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 27.
[2] *Ibidem,* p. 190.
[3] Eugen Barbu, *Caietele Princepelui,* vol. I, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 302.
[4] „Într-o seară la Casa Ziariştilor, îi povesteam lui Belphegor că am un capitol în această carte despre Princepele fanariot şi că am greutate pentru că stau cam prost pe picioare, pentru că nu ştiu decât lucruri vagi. Din una în alta nebunul de poet spune: dar ăsta e un roman singur!", *ibidem, Caietele Princepelui,* vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 51.
[5] *Ibidem,* p. 302.

aparținând Orientului. Eugen Barbu și-a dorit ca *Princepele* să fie o „operă națională" care să trimită metaforic la toate problemele românești legate de asuprirea exercitată de către fanarioții din toate timpurile care au secătuit bogățiile țării. Despre aceștia romancierul afirma că „i-a privit ca pe niște exploatatori sângeroși, ca pe niște năimiți care au venit aici să se pricopsească disprețuind pe români. Dacă acestei nesfârșite pofte de a avea i-am adăugat și cultura care exista, realmente am facut-o pentru că din punct de vedere literar era mai interesant un Princepe cultivat decât un bădăran".[6] Strângerea de material informativ se datorează faptului că Eugen Barbu considera că „pentru a spune trebuie să știi", dar mai există și un alt motiv și anume neînțelegerile care s-ar fi putut naște la editură. În prima sa variantă cartea ar fi trebuit să aibă note de subsol conținând explicații de vocabular, dar scriitorul va renunța ulterior la ele pentru a nu periclita cursivitatea lecturii cărții.

După tipărirea *Princepelui,* Eugen Barbu publică *Caietele Princepelui,* scriere concepută inițial sub forma „a 6 volume a 5-600 de pagini fiecare"[7], ulterior adăugându-se colecției un al șaptelea volum, (I-1972, II-1973, III-1973, IV-1974, V-1975, VI-1977, VII-1981). Primele pagini ale volumului I conțin temele pe care autorul le propune cititorului în ordinea următoare: *Caietele „Principelui", Defăimarea „Principelui", Procesul „Principelui", Pagini regăsite (Jurnale), Romanul romanului Janus, Istoria pamfletului, Addenda* la *„Jurnal în China", Istoria plagiatului, Addenda* la *„Măștile lui Goethe", „Frica"* - un roman care nu se mai naște*, Magie, mitologie, poezie, Romane ratate, Condiția poeziei, Mijloacele literaturii, Meșterul capodoperii, „Săptămâna nebunilor"* ca roman cheie. Referindu-se la această lucrare, Eugen Barbu nu acceptă ideea de jurnal al romanului *Principele* și declară că a scris un jurnal de lectură și de mărturii de scriitor, amintind de procedeele altora, dar mai ales de faptul că, înainte de a spune, trebuie să știi. Asupra acestei idei revine în volumul al doilea din *Caietele Princepelui* unde afirmă că nu a ținut un jurnal al romanului deoarece i se pare „ridicol și infatuat să descrii ceea ce scrii"[8]. Critica a găsit un alt termen mult mai plastic pentru a defini *Caietele Principelui* și anume *laborator de creație*[9].

*Caietele Princepelui* conține colecția de materiale pregătitoare pentru romanul său, cu alte cuvinte tot ceea ce a putut să adune în mulți ani de studii cu privire la epoca fanariotă și la filozofia Renașterii.

Scriitorul notează aici atât simple idei pentru proiectele sale, cât și pagini întregi de citate din cronici, dar nu toate vor încăpea în *Princepele,* căci din partea ezoterică a tăiat cât a putut de mult, iar alte elemente au rămas pe dinafară, autorul mărturisindu-și intenția de a le folosi în *Săptămâna nebunilor* sau în *Haiducul Amza.* Extrasele din cărți alternează în *Caietele Princepelui* cu note de călătorie și cu citate din numeroși autori aparținând literaturii universale. La o analiză atentă a operelor citate se poate oserva că majoritatea acestora se află adunate sub genericul *Magie - Mitologie - Poezie.* Acesta este capitolul care a slujit la elaborarea *Princepelui* și conține diverse informații, unele cu scopul declarat de a fi utilizate în romanul său. Există aici idei preluate din cărți care aparțin istoriei sau literaturii precum: Gh. I. Brătianu, *O enigmă și un miracol istoric: poporul român;* N. Iorga, *Dezvoltarea ideii unității politice a românilor;* Paul Cernodoveanu, *Istoria Bucureștilor;* Andrei Oțetea, *Renașterea și reforma;* C. Nepos, *Căpitani străluciți;* P.P. Panaitescu, *Dreptul la strămutare al țăranilor în Țările Române până la mijlocul veacului al XVIII-lea,* etc. La acestea se adaugă scrisori care furnizează informații despre istoria literaturii, despre istoria actelor, a esteticii sau cărți inspirate din perioade mai îndepărtate și care conțin elemente de magie, mitologie, ezoterism: Eliphas Levi, *Istoria magiei;* J. Heron Lepper, *Les sociétés secrètes de l'antiquité à nos jours;* Gerard Șerbănesco, *Histoire de la Francmasonerie;* Canabes Docteur, *Le Sabbat a-t-il existé*?; *Cartea morților; Dicționar de simboluri;* Jean Paul

[6] Emil Manu, *op.cit.*, p. 188.
[7] Eugen Barbu, *Caietele Principelui,* vol. I, Editura Dacia, Cluj, 1972, p.5.
[8] Eugen Barbu, *Caietele Princepelui,* vol. II, Editura Eminesu, București, 1972, p.150.
[9] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1978, p.577.

Clebert, *Bestiarul fabulos,* Mircea Eliade: *De la Zalmoxis la Genghis-khan, Mitul reintegrării, Comentarii la Legenda Meşterului Manole, Insula lui Euthanasius,* etc. *Caietele Princepelui* conţin şi citate care aparţin unor scriitori bine cunoscuţi, citate extrase probabil pentru a le folosi în romanele sale, majoritatea având ca subiect literatura. Din volumul al II-lea extragem pentru exemplificare câteva pasaje reprezentative: „Visez o artă subiect, asemănătoare unui fotoliu confortabil" (Matisse), „Suntem fără scăpare singuri în amiaza nopţii." (Blaga), „Poezia e un edificiu abscons." (Mallarmé), „Adevăratul artist rămâne pentru totdeauna pe jumătate inconştient de sine atunci când creează." (Gide). Sunt amintite nume precum Camus, Valery, Da Vinci, Kirkegaard, Cortez, Breton, Jimenez, Hugo, Rilke, Proust, Saint-Exupery, Nietzsche, Iorga, Petrarca, Eluard. Toţi aceştia şi-au pus amprenta în creaţia *Princepelui* prin ideile pe care Eugen Barbu le-a descoperit în lucrările lor.

În *Caietele Princepelui*, pentru a justifica metoda de lucru, Eugen Barbu citează afirmaţiile lui Fielding: „A împrumuta din clasici chiar fără a recunoaşte este absolut legitim pentru realizarea obiectivelor unei lucrări cu adevărat originale"[10]. Acest fel de a concepe o lucrare face ca romanul *Princepele* să se prezinte ca un intertext, în realitate, fiind un dialog cu întreaga literatură universală. *Caietele Princepelui* este laboratorul de creaţie al romanului *Princepele,* în paginile acestei colecţii de informaţii asistăm la primele momente ale naşterii cărţii, la etapele prin care a trecut naraţiunea în drumul ei spre definitivare, la transformările suferite în decursul celor 7 ani de lucru. Toate ideile referitoare la viitorul roman, structura personajelor se află aici. Carţile din care s-a inspirat sunt rezumate în paginile *Caietelor Princepelui.* Capitolul *Mica istorie a Princepelui*[11], aflat în volumul al Il-lea al colecţiei, oferă o listă a textelor vechi care l-au determinat să scrie: *Documentele Hurmuzache* alcătuite din 42 de volume; *Cronicarii greci,* o lucrare despre fanarioţi; *Foletul novel* considerată de scriitor ca fiind „fundamentală pentru desăvârşirea Princepelui"; *Cronicul* lui Chesarie Daponte; *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Teodosie,* despre care Eugen Barbu spune că are „solemnitatea necesară" pentru loan Valahul. Acestea sunt urmate de *Istoriile* lui Iorga şi Urechia, de scrierile lui Gavriil Preotul pe care îl considera a fi „mai mare decât Radu Popescu şi Nicolae Costin"[12]. Multe dintre aceste lucrări se regăsesc printre cărţile bibliotecii *Princepelui.* Al. Piru atrage atenţia că unele titluri sunt citate greşit, astfel *Himnerotomachia* lui Francesco Colona trebuie să fie romanul *Hypnerotomachia Poliphili* (în traducere *Lupta eroica în vis a lui Polyphil,* publicată la Veneţia în 1499), *Homocanonul* din care Princepele citeşte fetelor sale este desigur *Nomocanonul,* iar *Heptaple* al lui Pico de la Mirandola este *Heptaplus de opere sex dierum geneseos*[13] care tratează de-a lungul celor şapte capitole ale sale cele şapte zile ale creaţiei din *Geneză.* În paginile *Caietelor Princepelui,* se conturează şi relieful *Bucurescilor,* hanurile, podurile, ulicele, bisericile sunt amintite cu numele lor vechi: Podul Mogoşoaiei, Podul Caliţei sau al Calicilor, Podul Târgului de Afară, Podul de pământ, Podul Beilicului, Ulita Herăstrăului, Fântâna Boului.

La începutul *Princepelui,* Eugen Barbu a aşezat un *Avertisment* fără de care decodarea sensurilor profunde ale romanului s-ar face cu dificultate: „În dorinţa autorului de a reda cât mai fidel epoca fanariotă, el îl anunţă pe cititor că a folosit fragmente din texte vechi bisericeşti, cronici ale timpului, precum şi documente autentice, începând de la scrisori particulare şi până la acte oficiale. În această privinţă nu are nicio pretenţie de originalitate, după cum nu a dorit să facă o reconstituire istorică fidelă a vreunei domnii. Romanul acesta este o sinteză, un basm şi o operă lirică în acelaşi timp, cine vrea s-o ia în alt fel, nu o face decât pe răspundere proprie."[14] Întrebarea care se pune, în mod justificat, este dacă *Princepele* face parte sau nu din categoria

[10] Eugen Barbu, *Caietele Princepelui*, vol. III, *op.cit*., p. 88.
[11] Eugen Barbu, *Caietele Princepelui,* vol. II, *op.cit*., p. 51.
[12] *Ibidem,* p. 52.
[13] Al. Piru, *Discursul critic,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 199.
[14] Eugen Barbu, *Princepele*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2011, p. 35.

romanelor istorice, căci, în ciuda celor afirmate în *Avertisment,* impresia de operă istorică se păstrează fiind întărită de paginile consacrate capitalei valahe, înaitei societăți și vieții decăzute a acesteia, pagini care au rădăcini solide în realitate. Fanariotismul devine astfel epoca descompunerii totale a civilizației, devine epoca extremelor, căci, atât mizeria păturilor de jos, cât și luxul și desfrâul conducătorilor sunt împinse până la extrem. În primele pagini, imaginea cerșetorilor de la Curtea Arsă este întreruptă din când în când de cea a petrecerilor care au loc în conacele boierești, de descrierea interioarelor și a meselor bogate realizate pe baza informațiilor luate din cronici. Ceremoniile, primirea solilor Porții, călătoriile la Constantinopole, întrevederile cu diferite personalități ale Orientului sau cu Marele Padișah, întoarcerea în țară după ce treburile au fost rezolvate, primirea capugiului, toate au ca punct de plecare realitatea istorică. Inclusiv limba cărții amintește de cea a secolului al XVIII-lea, prin termenii și expresiile dezgropate din documente vechi.

*Princepele* este construit asemenea unui roman istoric: personajele sunt luate din realitate, acțiunea este plasată în secolul al XVIII-lea, iar eroul cărții parcurge toate etapele necesare domnilor fanarioți ca să ajungă la conducerea Principatelor Române. Deşi romanul este construit dintr-o acumulare de personaje şi fapte, din întâmplări luate din realitatea timpurilor fanarioților, totuși nu este o carte istorică asemenea operelor sadoveniene decât în structura sa de suprafață, căci subiectul cărții este cu totul altul decât o istorie a Țării Românești. Scriitorul însuși își cataloghează cartea ca fiind „o sinteză, un basm, o operă lirică” . Aceste trei caracteristici ale operei lui Eugen Barbu se opun elementelor care aparțin romanului istoric şi ne obligă să ne gândim la faptul că, dincolo de subiectul preluat din realitatea secolului al XVIII-lea, există un altul mai profund.

Pentru unele dintre personajele sale, Eugen Barbu a avut ca model diferite personalităţi istorice, altele s-au născut doar din imaginaţia romancierului. În ceea ce priveşte faptele atribuite eroilor, el afirmă că acestea au existat şi invită cititorul să le verifice autenticitatea: „Unii nu vor crede dar le stau la dispoziţie cu maldărul de hârţoage”[15]. Alături de personaje şi întâmplări împrumutate din trecut, romanul istoric presupune şi refacerea atmosferei epocii respective, în acest sens, rolul principal revenindu-i limbii. Eugen Barbu recurge la utilizarea colajului din cronici, fragmente pe care le-a modificat pe alocuri pentru a-i servi scopului propus. Acolo unde textul *Princepelui* nu mai este copiat din alte lucrări, scriitorul s-a străduit să creeze o limbă diferită de cea contemporană, o limbă cu nuanţe arhaice care să sugereze apartenenţa vorbitorilor ei la o epocă trecută, cea fanariotă.

Fiind un roman deosebit nu numai în cadrul creaţiei lui Eugen Barbu, dar şi în cadrul literaturii române, *Princepele* merită să i se acorde o atenţie specială. Orice analiză a acestui roman trebuie să aibă în vedere şi mărturisirile autorului din *Caietele Princepelui* şi din *Avertisment*. Comparând datele din scrierile de mai sus cu cele ce se regăsesc în roman se poate concluziona că în timpul genezei sale *Princepele* a suferit transformări profunde: virtuala lucrare despre haiduci ce ar fi constituit centrul unei trilogii (*Săptămâna nebunilor* - *Princepele* - *Amza haiducul*) niciodată terminată, se metamorfozează într-o carte completă şi complexă ce nu are nevoie să penduleze în interiorul unei triade pentru a-şi defini sensul. Valoarea romanului a fost recunoscută de majoritatea criticilor şi devine oficială odată cu decernarea premiului *Ion Creangă* al Academiei în anul 1969. Cu acest prilej Eugen Barbu a fost ales membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

## BIBLIOGRAPHY

Barbu, Eugen, *Caietele „Princepelui”,* vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972
Barbu, Eugen, *Caietele „Princepelui”,* vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973

[15] Emil Manu, *op.cit*, p. 191.

Barbu, Eugen, *Caietele „Princepelui”,* vol. III, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973
Barbu, Eugen, *Caietele „Princepelui”,* vol. IV, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974
Barbu, Eugen, *Caietele „Princepelui”,* vol. V, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975
Barbu, Eugen, *Caietele „Princepelui”,* vol. VII, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981
Barbu, Eugen, *Princepele*, ediţia a II-a, Editura Dacia, Cluj, 1971
Barbu, Eugen, *Princepele*, Editura Curtea Veche, București, 2011
Barbu, N., *Originalitatea „Princepelui”,* în *Cronica*, an VI, nr. 9, 27 februarie 1971
Bărbulescu, Simion, *O evocare sugestiv simbolică: „Princepele”,* în *Profiluri literare contemporane*, Editura Cartea românească, 1987
Cubleşan, C., *Imaginea unei epoci fanariote,* în *Tribuna*, an XIV, nr. 1, 1 ianuarie 1970
Leonte, Liviu, *Parabolă şi istorie,* în *Prozatori contemporani*, vol. II, Editura Junimea, Iaşi, 1989
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008
Manu, Emil, *Eugen Barbu interpretat de...*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, Bucureşti, 2003
Piru, AL., *Discursul critic*, Editura Eminescu, București, 1979
Popa, Marian, *Timp şi istorie,* în *Tribuna*, an XV, nr. 35, 1971
Simion, Eugen, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1978
Vlad, Ion, *„Caietele” şi Mărturia creaţiei,* în *Lecturi constructive*, Editura Cartea românească, 1975

## *THE FANTASTIC IN FĂNUŞ NEAGU'S PROSE*

**Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)**
**PhD, „Transilvania" University of Braşov**

*Abstract : His prose is related to that of Panait Istrati and Ștefan Bănulescu, according to some critics. The poetic title, often metaphorical, brings him closer to Ionel Teodoreanu. Some exegetes approach it only by the fact that they have in common the artistic style, Sadoveanu's prose, which I consider to be exaggerated. He invents a ceremonious language, until he is much more colorful than Fănuș Neagu. It is true that Sadoveanu, who remains the greatest modern storyteller of Romanian literature, and Fănuș Neagu use a special artistic style, but how much difference is there between the expressive way of communicating the author "Crengii de aur" and the writer from Brăila?*

*Keywords: the intrusion of the fantastic, space, artistic style, realism, existential tragedy.*

Operele cu tematică fantastică de la începutul secolului al XIX-lea au reprezentat un complex de trăsături unice, care au făcut posibilă dezvăluirea unui număr de probleme filosofice și personale îngrijorând societatea din acea vreme. Acesta este un subiect special de reflecție (cunoaștere și căutare de răspunsuri la întrebări eterne), capacitatea cognitivă a lucrării, conflictul unidirecțional, prezența unui număr de motive specifice (somn, nebunie, moarte,moarte, joacă etc.). Literatura fantastică a făcut posibilă deschiderea ușoară a vălului lumii reale și a permis cititorului să pătrundă în procesele profunde ale cunoașterii, iar fantasticul a făcut posibilă concentrarea asupra unei probleme, prezentarea unui erou.

Problema relației dintre „real" și „fantastic" este elucidată în lucrarea scriitorilor şaizeciști. Abordările propuse asupra problemei „real- fantastic" au o anumită complexitate. Cu toate acestea, niciunul dintre ele nu poate fi numit exhaustiv și, prin urmare, destul de corect în acoperirea relației dintre „real" și „fantastic" în text. Fără îndoială, cercetătorii și-au stabilit obiective diferite în lucrările lor și, în consecință, au urmat căi diferite. Dar acest lucru nu diminuează necesitatea unei clarificări inițiale a sensului categoriilor utilizate de „real" și „fantastic", precum și a formelor de interacțiune a acestora în text. Dacă „fantasticul" este inclus în „real", adică îmbrățișările „reale", încadrează „fantasticul", atunci există o astfel de relație în care una este subordonată celeilalte: "Cercetătorii observă legătura fantasticului cu realitatea prin existența unui fantastic impur, care scaldă coloanele realității în apele fascinante ale mirajului."[1]

Fantasticul a reprezentat o modalitate de camuflare a realității pentru unii dintre scriitorii şaizeciști precum: Ștefan Bănulescu, Constantin Țoiu, Nicolae Breban, Fănuș Neagu, etc.

Fănuș Neagu a prezentat în cadrul prozei scurte *intruziunea* fantasticului, având ca sursă de inspiraţie zona Brăilei, a Dunării, câmpia Bărăganului în volumele: *Ningea în Bărăgan (1959), Somnul de la amiază (1960), Dincolo de nisipuri (1962), Cantonul părăsit (1964), Vară buimacă (1967),* antologia *În văpaia lunii (1970).*

Proza lui este înrudită cu cea a lui Panait Istrati și a lui Ștefan Bănulescu, consideră unii critici: „S-a spus că Bărăganul poate fi înţeles ca un spaţiu-matrice al prozatorului aşa cum a fost şi pentru Panait Istrati, revendicat de Fănuş Neagu, alături de Sadoveanu…"[2] şi cu a altor scriitori din literatura română, universală aşa cum precizează într-un interviu scriitorul:

„- Aţi avut modele literare?

[1] Anastasia Dumitru, *Fascinaţia literaturii fantastice*, Editura Universitară, Bucureşti, 2011, p.36.
[2] Liviu Leonte, Prozatori contemporani, Editura Junimea, Iasi, 1984, p.158.

- Sigur că da. Din România, Sadoveanu, Voiculescu, Istrati, G. M. Zamfirescu, practic, toţi clasicii români, vorbesc dintre prozatori, iar din literatura lumii aş spune că nu am timp să-i enumăr, începând cu literatura franceză, cu cea anglosaxonă. Am uitat, trebuia să încep cu literatura rusă."[3]

În susţinerea perspectivei fantastice asupra prozei, Fănuş Neagu confesa: „Obsesiile mele sunt de înfruntare a destinului pornit din câmpie, din zona uscată a stepei, a fantasmelor, şi-a fantasticului…"[4].

Titlul poetic, de multe ori metaforic, îl apropie de Ionel Teodoreanu. Unii exegeţi îl aseamănă doar prin faptul că ei au în comun stilul artistic, de proza lui Sadoveanu, ceea ce consider că este exagerat. El inventează un limbaj ceremonios, pana sa fiind mult mai colorată decât a lui Fănuş Neagu.

E adevărat că şi Sadoveanu, care rămâne cel mai mare povestitor modern al literaturii române, şi Fănuş Neagu folosesc un stil artistic aparte, dar câtă deosebire există între modul de a comunica expresiv al autorului "Crengii de aur" şi scriitorul brăilean? Cel dintâi creează în cele din urmă un limbaj înflorit, personal, care domină opera. M.Sadoveanu rămâne în arta lui ceremonios, în crearea lumii pe care o sugraveste inimitabil.

Eugen Simion propune în studiul dedicat lui Fănuş Neagu formula de realism artistic şi magic, în timp ce N. Manolescu prezintă că nuvelele anilor '60 ale autorului sunt realiste aducând în prim-plan o lume, care adeseori devine sălbatică, încărcată de vitalitate, trăind marele evenimente ale existenţei într-un chip în care tragismul vieţii se conjugă cu efortul sisific de a trăit, cu primitivitatea, cu ardoarea şi stranietatea, cu modus vivendi, sever, violent, dinamic, cu fatalitatea: „Realiste, deşi pitoreşti şi abundând în ciudăţenii, povestirile din anii '60 contau în mai mare măsură pe epic şi pe psihologic."[5] .

În ce măsură uzitează mitul sau se apropie de mit şi în ce chip se integrează fantasticul în narațiunea lui Fănuş Neagu, vom expune în paginile următoare, având grija de a releva în preocuparea noastră povestirile, nuvelele, cele mai izbutite în acest sens şi în special romanul "Îngerul a strigat", publicat în 1968.

Aducând în prim-plan arealul povestirilor lui F. Neagu şi cel al romanului "Îngerul a strigat" remarcăm faptul că sălbăticiile Bărăganului şi ale Brăilei, în bălţile şi pădurile Dunării, în ascunzişurile stufărişului Deltei, în smâlcuri şi în noroaie, în ceairuri trăiesc personajele sale, definite printr-o debordantă vitalitate, prin amestecul de etnii, violenţe adeseori, cu o mare forţă de a născoci şi a nara întâmplări şi a introduce pe cititori sau a-i apropia de o lumea stranie, unde fantasticul şi mitul se întretaie, magia rostirii întâlnindu-se cu forța instinctelor, iubire, reacţii violente, speranţă ,crime, scepticism, umbrirea tradițiilor şi invazia unor elemente tiranice şi groteşti existenţiale.

Reţinem priveliştile misterioase, taina iubirii, a extincţiei, mreaja timpului, motive şi teme a acestor narații contemporane proiectate în fantastic sau sugerându-l.

O secvenţă semnificativă, am putea spune, din cadrul povestirii „Acasă" a lui Fănuş Neagu conţine urme ale mitului aşa cum sublinia criticul Eugen Simion „ Între aceste formule evoluează prozatorul-prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur şi cu simţ prea puternic al fabulosului, miticului pentru a fi un prozator rece şi indiferent."[6]

---

[3] Nicolae Băciuţ, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri,* Vol. I,Editura Nico, 2007, p.512.

[4] Andrei Grigor, Fănuş Neagu-monografie, antologie comentată, receptare critică, Colecţia „Canon", Galaţi, Editura Aula, , 2001, p.15

[5] N.Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p.1106.

[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Litera Internaţional, Bucureşti , 2002, p.294.

Putem asocia secvenţa următoare cu un mit-evocare al naşterii lui Iisus, ce transfigurează viaţa fiecărui om „În noaptea asta se naşte pruncul Isus, trei magi merg prin vifor să i se închine…”[7].

Nuvela “Vară buimacă” construită după un procedeu al “dialogurilor paralele”[8] conține inserția absurdului, a comprehensibilului. Bătrâna Anica, George și Mihai Droc nu se pot înțelege întrucât fiecare își are gândurile lui, replicile sunt divergențe și nu răspund orizontului de aşteptare a celuilalt, ei nefiind interlocutori, dialogul fiind absent. Femeia în vârsta e obsedată de sfârșitul vieții ei. Copilul George se mira de puterea de a supraviețui a bătrânei, iar Droc e dominat de o suferință care îl încearcă: „Baba Anica, George, Mihai Droc, gândesc fiecare la altceva şi replica unui personaj se izbeşte de zidul de neînţelegere al celuilalt.”[9]

Această absență a căii de comunicare se consumă într-o comunitate în care fantasticul şi tragicul sunt coordonatele prozei lui Fănuş Neagu,aşa cum interpretează marele academician Eugen Simion „o imposibilitate de a comunica într-o lume în care fabulosul şi tragicul au devenit cei doi poli ai existenţei” [10]prin structuri alese exemplificator: „Pe sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpii”[11], „(…)vreau să mă joc niţel cu fulgerele pe care le am în palmă…”[12].

Constantin Cubleşan nota în „Miniaturi critice” că nuvela „Vară buimacă” surpinde atmosfera stranie şi apariţia fantasticului pe fundalul unui univers realist: „pe un fond de atentă şi pătrunzătoare observaţie realistă, aduc întrânsele o atmosfera incertă de straniu şi fabulos fantastic în care ritmuri umane dramatice se consumă epuizant.”[13]

„Îngerul a strigat”, un roman “al lumii pe dos”[14] cum l-a calificat criticul literar Nicolae Manolescu, o succesiune de întâmplări și povestiri susținute de personajele principale, cei doi Mohreanu, tatăl și fiul, cât și de celelalte personaje: Petrea Dună, Dumitru Căpălau, Che Andrei, hoțul de cai Ţulea Fălcosu , Marin Doancă .

Acțiunea romanului, cuprinzând o lungă perioadă de timp, între anii ’30-’50 ai secolului anterior, urmărește destinul a 13 familii de țărani, victime ale unui boier Sturza, care voind să construiască un aeroport în localitatea Plătoreşti, le transmute în Dobrogea, făgăduindu-le suprafețe mai mari de pământ de acolo. E un motiv al transhumanței, oamenii fiind manipulați și înșelați de către Marin Doancă, administratorul moșiei, pot trăi consecințele istoriei nefaste de mai târziu o dată cu instalarea regimului totalitar.

Nicolae Mohreanu nu este ucis de autorităţi sau de puterea de atunci, cum găsim în unele istorii literare. El coboară în nefiinţă din cauza unei suspiciuni de „turnare” a unei persoane cu numele Toma care fusese arestat de securitate. Fiul său, Ion, care fuge din convoiul spre Dobrogea în Brăila, e hotărât să răzbune moartea părintelui său, dar suprinzător, renunță. Investigațiile și peregrinările lui Ion Mohreanu dincolo de intențiile lui de a descoperi și pedepsi, pe cei care l-au ucis pe tatăl său, reprezintă pentru autor prilejuri diferite de a da relief unei lumi claustrate înșelate în speranța lor, manipulați, dar având capacitatea de a se iluziona în ceea ce priveşte obsesia şi cultivarea pământului promis, dobrogean.

Construcția romanescă adună estetic drame sociale, aventuri, acțiuni ale hoților de cai, oameni sărmani cumsecade, dar și afaceriști, criminali, tumultul vital și violența, realitatea

[7] Fănuş Neagu, Acasă, Editura Albatros, Bucureşti, 1988, p,237.
[8] E.Simion, idem,.vol.III, p.296.
[9] Ibidem.
[10] Eugen Simion, Scriitori români de azi, vol. III, Editura David Litera,Bucureşti-Chişinău,1998, p.298.
[11] Fănuş Neagu,*În văpaia lunii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1988, p.210.
[12] Idem, p.211.
[13] Constantin Cubleşan, *Miniaturi critice*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p.203.
[14] N. Manolescu, p.1107

tragică şi triumful lumesc, instinctual, fiind emblematică: „Romanul are, pe alocuri, o turnură romantică, mai ales în poveştile de iubire, toate pătimaşe şi tragice. E şi unul de aventuri, cu hoţi de cai, pungaşi, criminali, afacerişti”[15].

Un alt critic literar cunoscut, Marin Mincu, ajută la evidenţierea prozei fantastice fănuşiene,conturând tactul şi modalitatea de îmbinare a realului cu fantasticul prin remarcabilele aprecieri:„Prozatorul intuieşte sâmburele de mister al realului, îl ocoleşte puţin, apoi, dilatîndu-l, răstoarnă descripţia într-o viziune fantastică, în care cu greu mai poţi închipui punctul de plecare.”[16]

**BIBLIOGRAPHY**

1. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Litera Internaţional, Bucureşti , 2002.

2.Constantin Cubleşan, *Miniaturi critice*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

4. Anastasia Dumitru, *Fascinaţia literaturii fantastice*, Editura Universitară, Bucureşti, 2011.

5. Liviu Leonte, *Prozatori contemporani*, Editura Junimea, Iaşi, 1984.

6. Nicolae Băciuţ, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri,* Vol. I, Editura Nico, 2007.

7. Andrei Grigor, *Fănuş Neagu-monografie, antologie comentată, receptare critică*, Colecţia „Canon”, Galaţi, Editura Aula, 2001.

[15] Ibidem.
[16] ibidem, p.115.

# *NO NET ENSNARES ME: IDEAS THAT FLY FREE*

**Elena Atudosiei**
**PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract: It appears that we tend to always return to what we once loved, to something that influenced us at one point or another in our life. A single spark is enough to make an idea come forth, to make us want to research a certain topic, even if something similar has been done before. We long to turn towards ourselves, but also to the countless possibilities that open before us. In this particular case, it all started with Charlotte Brontë's Jane Eyre… and it starts with that novel once more. As difficult as research can be, it can also be simply magical, forging a bridge among cultures and across worlds created in literature. This paper will offer a brief outlook on feminist ideas and a glimpse into the Victorian Age, aspects which can be applied when speaking about the works of the Brontë sisters. In a time when we can easily access an incredible amount of information within seconds, looking towards the past might help us shape our view of the world step by step as we learn, grow, and create links to what is yet to come.*

*Keywords: feminism, victorian age, criticism, the Brontë sisters, Jane Eyre*

Once upon a time, it used to be said that writing, reading and thinking were male activities, therefore forbidden to women; this is probably the reason for which women hesitated to write or chose to hide their identities under male pen names. Many of their writings were overlooked by the male-dominated society; feminists of the 20th century tried to rediscover and reinterpret them and also to study the female cultural self. It would be impossible to speak of only one type of feminist criticism or to say that all critics have the same goal in mind. They may be interested in rediscovering the works of women writers, in reviewing books written by men from a woman's perspective or in the study of psychological and linguistic development of women in a patriarchal culture; and all of this while bearing in mind that women had to break away from the obstacles that were created in a male-dominated society in order to hold them back. As Sandra M. Gilbert and Susan Gubar write in the preface of *The Madwoman in the Attic*, they are "trying to recover not only a major (and neglected) female literature but a whole (neglected) female history" (p XII). They are also the ones that underline the fact that, even though much of said history was "lost or misunderstood", by the 19th century there still was a female literary subculture. The Victorian age did not represent only industrial developments, but also an important period in the process of emancipation of women. It is the moment when writings of female authors enter the cultural canon.

Elaine Showalter speaks of three groups of critics, each one of them with a different way of looking at the texts: the French stress repression, the English stress oppression, while the Americans focus on expression. If we look at the first category, we see that French feminists speak about a "feminine language" (which is "semiotic", not symbolic, according to Julia Kristeva), about the existence of "l'écriture féminine". Julia Kristeva and Hélène Cixous[1] drew a connection between the woman's body and her writing: women had to face repression and freedom of expression was scarce for them not only in writing, but in every

[1] In *The Laugh of the Medusa*, Cixous speaks about the necessity of embracing one's body, of not being ashamed of it. "Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes and rhetorics, regulations and codes" she says; once they learn to embrace their bodies, women will no longer feel the need to hide what they want to write and will be able to make important changes in society.

other aspect of life as well. Luce Irigaray made a similar connection between women's sexuality and their language; it is given as a sort of explanation for the seemingly chaotic writing style of a woman (from a man's point of view). In fact, this "chaos" is a more rhythmic and diffusive language than the one used by men. Because it is different from the "masculine" language, the feminine language risks to be seen as a threat to the patriarchal order and, as a consequence, to be forced to the outskirts of culture. However, the theory that connects female sexuality and writing was criticized by other French feminists, like Christine Fauré and Catherine Clément; they consider that putting an emphasis on the body might reduce or elevate the feminine (in either situation, the male/female categories remain separated and under masculine dominance), but what is really needed is to redefine women not only as sexual, but also political beings. Through language, women are given the possibility to move away from the male point of view over the world, to express themselves and to be heard. Hélène Cixous claims that it would be impossible to define the feminine because that would mean trapping it into the masculine order.

Simone de Beauvoir claimed in *The Second Sex* that "one is not born a woman, one becomes one" (a simple example to illustrate this idea would be the different way in which a girl and a boy were educated, perpetuating the conception that what might have been acceptable in a man's attitude, was scandalous for a woman[2]; girls fell somewhere in the background because it was thought that they do not have the necessary abilities to completely understand the world around them… and what was the use of too much education if they were meant to be only wives and mothers?!). She is the one who speaks of women's "peripheric condition", of them having been pushed towards the margin of the system because they are "the second sex". And yet, because of this condition, women acquired the ability called "mediatrix", which results in introspection. The woman can mediate between this world and the one beyond, between "the seen" (the visible world, society) and "the unseen" (the invisible, transcendental world)[3]. She is the one to open the path towards the surreal. According to the role they decide to embrace, women can be either the passive bringers of tranquillity or the rebels who challenge the patriarchal order. De Beauvoir highlights the distinction between "the male culture" (external and dynamic) and "the female culture" (internal and static because of her status in the patriarchal society) and attacks the myths concerning women, stressing the importance of individual existence.

Like the French critics, American feminists were interested in the concept of "feminine writing", but a certain doubt did manifest itself. Annette Kolodny, for instance, feared that if only style is taken into account, the "variety of women's writing" will be missed, but she is also the one to claim that women did have their own constructions and recurring themes (e. g. clothing, self-fashioning; other critics mention madness, disease, the demonic). What differentiated them from the French was the fact that American critics did not speak about the language as an abstract entity, but instead they analysed literary texts. They reread the texts written by men and examined the way women characters were portrayed, exposing the patriarchal ideology behind these works, drawing the conclusion that the literary tradition stands under male domination. British feminists accuse their American counterparts of lack of interest in historical details, while describing their own approach as more political than the American one. When analysing a text, it is important to keep in mind the period of time in which it was written, what led to its creations and the conditions which influenced the authoresses' writing. No one, no matter how strong they are, can go through

[2] For example, it was normal for a man to have one or more mistresses, but said mistresses were frowned upon. It was expected for a woman to give up her career in favour of raising a family and while men were encouraged to study and be financially independent, a girl was prepared only for the role of a married, obedient woman.

[3] Beauvoir, Simone de. *Apud* Cuţitaru, Codrin Liviu. *The Victorian Novel. A Course in the 19th Century English Novel*. Iaşi: "Al. I. Cuza" University Press, 2004; p 46

repressive situations without being influenced by them. Also, from the point of view of British critics, the only result of the American opposition to male stereotypes is the birth of more stereotypes (this time of the virtuous woman); this is not the answer to oppression and discrimination since the differences of race, class and culture remain ignored. Critics should not mystify or try to make oppression seem something else than what it really is; while the American and French critics put an emphasis on the idea that the dominant system cannot be affected by political changes, the British feminists believe that being in sync with historical process is needed for social changes to take place.

In *A Room of One's Own*, Virginia Woolf speaks about "Shakespeare's sister", a woman with Shakespeare's literary genius. Such a person does not exist; even if she did, she would not have the same opportunities to develop her talents for the simple reason that she is a woman, so she will be pushed towards the margin. "Judith Shakespeare" was not sent to school and was not allowed to read; instead, she had to do chores and was forced to get married, becoming trapped while her brother was free to pursue his dreams. While he establishes a legacy, Judith commits suicide and her talent is wasted because she was denied an education. According to Woolf, there are three factors that restrict women's access to culture: first of all, there's "time" (women have basically no time because they are expected to give it to others); the second factor is "money" (unless she is financially independent, women cannot create; but that independence was considered absurd for many centuries and women were dependent on their fathers, husbands or any other male relative); the last one is "mentality" (it was thought that women were not able to create valuable works, this being the reason for which many female writers, including the Brontë sisters, wrote under a male penname; it was their only chance to be taken seriously by the critics and not have their works pushed away because of their gender). Shakespeare's sister would not have been able to write, to express herself through novels of plays because not only did she lack the necessary resources (time, money, space), but she would have been discouraged by those around her.

Virginia Woolf speaks about the misunderstandings between the sexes and the psychological conditions that influenced men and women while growing up. She imagined a society in which the conceptions set by men in the past are changed by women's freedom and suppressed values; a theme often found in her novels is that of androgyny, a perfect balance between masculinity and full femininity. But as we see in chapter four of *A Room of One's Own*, such a situation did not exist in the past; men were feared and hated because it was in their power to stop women from writing, to make them face scepticism and sneers… to force them to hide the fact that they could write. Woolf did not get to experience formal schooling because she was not allowed by her father (he did not think that it was necessary for a girl to follow this path); this aspect influenced her writings as she placed great emphasis on the importance of education and on the fragility of a woman's role in society.

The possibility to write was taken away from women; it is an idea present not only in Woolf's book, but also in Hélène Cixous' *The Laugh of the Medusa*. The French critic highlights the importance of the way women write ("woman must write her self"); they should write about women and try to bring others closer to this activity (one from which they have been driven away). Writers have to struggle against the obstacles placed in their way by men, but they must also try to fight repression and make women see their meaning in history. What is her advice to women who wish to write? They are encouraged to continue to write, but not in secret (as it happened before), and to not let anyone hold them back, not men or publishers and not even readers. "Besides, you've written a little, but in secret. And it wasn't good because it was in secret, and because you punished yourself for writing, because you didn't go all the way" says Cixous. What she tries to point out is the fact that women must learn not to be ashamed of their talent and of their true selves (which should never be hidden)

and to have the courage to stand up for their rights. Through writing, a woman's relationship with her sexuality and her strength will take a turn for the better (she will return to her body without guilt and without seeing it like a stranger). She points out the fact that those who try to hold women back are not only men, but also weak women (shadows of men); these women have to be pushed aside to let the others live freely.

That room of their own mentioned above is the place women writers should have in the literary tradition; it is the identity they did not have for centuries. Virginia Woolf is also the one who speaks about the necessity of killing "the angel in the house", the ideal imposed by men. Based on this opinion, Gilbert and Gubar claim that a woman who wishes to write must examine, assimilate and go beyond the extreme images of "angel" and "monster" (both generated by male authors). She must "kill" not only the angel (the eternal type of purity), but also the "monster in the house" (the double of the angel). In order to do so, women have to understand what the origin of these images is. What the critics also highlight is the fact that the monster does not always appear behind the angel; it can very well be found within (or below) it. The figure of Lilith, the first wife of Adam, is the first woman and also the first monster. She is connected with concepts like "madness, freakishness, monstrosity". Lilith considered herself Adam's equal and refused to submit to him; she flew away and preferred punishment over the restrains of the patriarchal marriage and a life of "contemplative purity". She is a symbol for the price women must pay if they attempt to find their own identity. Remaining trapped in the before-mentioned "contemplative purity" means a life of silence, in which women are not allowed to handle the pen and have no story; if a rebellion takes place, then life is placed under the sign of the monster and must be silenced. Authority and authorship still existed when it came to women writers, though. Despite the limits placed on their lives, they did not stop writing; they created new worlds and revised patriarchal images. It was during the nineteenth century that female authorship stopped being seen as something abnormal (even if it was only the beginning of a long process). In their study, Gilbert and Gubar take into account the social position of women writers from the nineteenth century and the reading they did while being trapped in a male-dominated society.

The two authors mentioned above, along with Elaine Showalter, were part of a group who analysed not the works of men, but the writings of women who created "literature of their own". Showalter referred to this activity as "gynocriticism". Its purpose was not only to study well-known women authors (to rediscover women's history and culture), but also to discover forgotten women writers; by recovering their works, an alternative literary tradition would be created, a canon that would better represent the female perspective. Margaret Homans is also part of the body of American feminism called gynocriticism; she is interested in women's writing and creativity as apart from men's and the way they relate to women's early childhood behaviour. Showalter speaks of three stages in the evolution of the cultural feminine identity[4], in order to provide a comprehensive overview of women's writing (from submission to autonomous identity): the first one is "the feminine stage" (women become aware of their marginality and start moving towards the centre by taking apart their true identities and trying to imitate the male culture, the masculine tradition; women started to use male pen-names when publishing their books, in an attempt to be accepted by the canon and they imitate a masculine tradition; this stage covers the time from around 1840 to 1880); "the feminist stage" is the second one (the moment of rebellion, when women express their identities and try to take over the centre by force; women rebel against the standards and values forced upon them by the male-dominated society; it is a stage set between 1880 and 1920); the last one is "the female stage" (women try to create their own universe, away from

[4]Showalter, Elaine. *Apud* Cuțitaru, Codrin Liviu. *The Victorian Novel. A Course in the 19th Century English Novel*. Iași: "Al. I. Cuza" University Press, 2004; pp 47-48

the centrality of men in a patriarchal society; an autonomous, female perspective is advocated; this stage starts from 1920 and continues to the present day). Concerning the characters of the novels written in these periods, they went from lamentation, to inspection and finally to introspection. This classification is needed because, in order to be able to give an answer to the question of how women's literature is different, we need to go back and rediscover the past (writers that have been lost in the shadows of time); the continuity of the female tradition should be established not only around great authoresses, but from decade to decade.

Why was it such a great issue if women decided to write? Sandra Gilbert and Susan Gubar offer an answer to this question; there was an analogy made between the way an author fathered the text and the way God fathered the world. Reading, writing, thinking… they were all male activities by definition; they do not count among the characteristics that could be considered feminine. It was not a woman's place to create literature and those who did try to step away from the pressure of the patriarchal norms were regarded with scepticism and were hardly ever taken seriously. The simple fact that they were women made them unfit for anything that did not concern the household; the daughters of Eve have fallen farther than the sons of Adam and they had to pay the price for the original sin. But there were women who did not accept their submissive condition, who defied the conception that writing was a right reserved for men and managed to make a difference in the literature of the nineteenth century.

As time goes by, it is easy to notice how ideas and society change, how what was considered scandalous decades ago, now it seems perfectly normal. This is one of the reasons for which sometimes, when reading a novel written more than a hundred years ago, we do not understand completely the message the writer wishes to convey or the reasons behind a character's way of thinking or behaving. The Victorian Age was a time when industrialization began and flourished, it was the starting point of social, political, cultural, economic and psychological changes. We witness a shift of authority (no longer inherited, but achieved through personal merits), the pyramid of power becomes a circle. Monarchy becomes a subject to the Parliament and colonialism expands during the reign of Queen Victoria. A powerful, new social class is born: the bourgeoisie; its representatives take over the positions of power formerly held by the aristocracy. The constant conflict between the two classes is a topic explored in the novels of writers like Thackeray, Dickens, Thomas Hardy, but also the Brontë sisters (in a more subtle way). The mentality did not go unaffected by the clash between the margin and the centre, or (as Hegel names it) the one between the Servant and the Master (also noticed in *Jane Eyre*). By developing self-consciousness, the Servant (the bourgeoisie) moves from the margin to the centre, taking the place of the Master (the aristocracy). Literature did not escape the influence of industrialization; this is when modernism begins. We no longer speak of an omniscient narrator, but of one who is an observer through whom we see only a part of the world in which he lives. In the Victorian novels we find the beginnings of psychological realism, of feminism and of the modern tragedy[5].

How did the lives of women look like in such a society? Many of them were housewives. Young girls were prepared carefully for courtship and marriage; they had to be able to sing, play an instrument, dance, paint and speak a foreign language (usually French). Everything was done just to help her get the best suitor. They were not taught subjects reserved for men, like science, physics, engineering or anything related to politics. The girls were expected to be innocent and dutiful; obedience was taught from an early age as it was

[5] Cuţitaru, Codrin Liviu. *The Victorian Novel. A Course in the 19th Century English Novel*. Iaşi: "Al. I. Cuza" University Press, 2004, pp 7-13

expected for a woman to submit to the will of a man (father, brother, husband) her entire life. Women were expected to be virtuous, weak, and incapable of making decisions that did not involve the household or the moral education of her children. This was a woman's "career": get married, have children and ensure a comfortable home for the husband ("pater familias", who did not get involved in domestic matters; he had to make money while his wife kept the house tranquil) and family. She was to be "the angel in the house", pure, chaste, refined and modest, making sure that every member of the family was happy. It was also her duty to look after the ones who were sick. Of course, there were differences between the lives led by women from different social classes. A gentlewoman spent her time reading, writing letters, entertaining guests, sewing, making sure that the servants did their chores accordingly, organizing parties in order to bring prestige to her husband, and watching over the education of her children.

Not all women were housewives since many of them had to find a job in order to ensure income in the family. They were paid less than a man for the same work and had fewer options from which to choose. They were maids, nurses, workers in factories, clothing industries (second largest employer of women, after domestic service; there were dressmakers, makers of underclothing, milliners, hatters, glovers, embroiderers, lace-makers), laundries and even in coal mines (if they were pregnant, they were expected to work until the day they gave birth and return as soon as they recuperated). Working as a teacher or a governess were respectable choices for employment for educated middle-class girls; the problem was that many did not know how to actually treat a governess… she was an educated woman, maybe from the same class as her employer, but she did not have financial stability (nor any other relatives to support her) and that was something that put her in a position of inferiority. Susan Kent speaks in *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914*[6] of the separate roles and functions men and women had in society, a distinction based solely on their gender. Men belonged to the public sphere as they were considered to be controlled by mind and intellect; being independent, they have "the capacity for reason, action and aggression" and are able to follow their own interests. Taking these characteristics into account, it seemed normal that men should dominate the society and, by extension, the women. Whether young or old, married or not, women's place was in the private sphere, a place considered appropriate for femininity; they were seen as ruled by emotion and characterized by passivity, submission and selflessness. Dominated by their sexuality and considered irrational, women had to bow to the will of men and mould to the expectations of the society: "Women were so exclusively identified by their sexual functions that nineteenth-century society came to regard them as 'the Sex'"[7]. Men were allowed to do whatever they pleased since there were no requirements of purity or fidelity concerning them; only women were expected to obey these rules without questioning their (lack of) fairness.

During Queen Victoria's reign, marriage had little to do with love; it was seen, especially in the upper class, as an economic and material gain, but not between equal partners. The husband was the dominant figure, who controlled money and property; once married, the woman (who had almost nothing to say about her marriage, becoming a social asset for a man, a condition which many women accepted with little –if any- complaint) had to be quiet and submissive and her personal effects belonged to her husband, who had the full support of the law. Not all husbands were domineering, though, and spouses could hold affection for each other and live happily; marriage was seen by girls as a way to be independent from their family and build a life of their own. However, until then there was a series of rules concerning courtship and marriage that had to be taken into account: one could

[6] Kent, Susan. *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914.* Princeton: Princeton University Press, 1990, p 30
[7] *Ibidem*, p 32

not marry the deceased wife's sister; marriages between first cousins were accepted until the end of the 19th century; people were encouraged to marry within the same class (they could marry up, but marrying beneath oneself was not well accepted by the society); women had to have a dowry and a man had to prove he could give his wife the lifestyle she was accustomed to; after turning twenty-one, an unmarried woman could inherit money and property, but it all went under the control of the husband once she married; because of this, a woman was not required to accept the first proposal she received. Women chose marriage because of lack of options (without an education, they needed someone to support them). The financial aspects of the two families were discussed openly (the father of the bride made sure that his daughter was taken care of monetarily if her husband passed away before her). The fiancée received a ring from her husband-to-be; the mother of the bride had to throw an engagement dinner for the couple. The engagement lasted from six months to two years and during this time the couple could be more intimate (holding hands, taking walks together, spending time alone behind closed doors as long as it was before nightfall). If the rules of conduct were broken, the woman's reputation was ruined and the engagement was probably called off.

The differences between the rights of men and women can also be seen in the fact that a man could have mistresses, but his wife had to be faithful; it was perceived as normal and if the woman was unfaithful, she was ostracized by the society and her husband could get a divorce. Adultery was the only reason accepted for a divorce, and that only in the case of men. Divorce was granted for a woman only if she proved that, along with adultery, her husband engaged in incest, bigamy or excessive cruelty[8]; the woman was under the protection of her husband and it was considered that as long as he took care of her, she should not be concerned with his fidelity. But if the wife disrespected his care, he had the right to divorce her (in which case she would lose any money she brought in their marriage and also the right to see her children; until 1839, the fathers always received the custody of their children). Divorces were expensive, therefore not practical from an economical and social point of view since it meant loss of money, influence and authority. Few women chose to divorce, mainly because they found it difficult to support themselves and because of the way divorced women were seen in society and the difficulty to reintegrate once this step was taken. For a long time, women were not protected of beatings and marital rape in front of the law. Domestic violence was recognized as grounds for divorce in 1857; before this year, in 1853 the *Act for the Better Prevention and Punishment of Aggravated Assaults upon Women and Children* was passed, granting some protection to women, but violence was not banned (limits were imposed on the amount of forced that could be used).

The ideal Victorian woman was either a virgin or a mother; according to Susan Kent, the mother was "an angel in the house" and motherhood was thought to be "the crowning achievement of a woman's life". And yet, the idea of sexuality didn't go well with this ideal, with the image of purity; sexual relationships were acceptable as long as children were born…any other such experience was viewed as dirty and the woman risked starting a scandal. As Sumner Holmes and Claudia Nelson point out in *Maternal Instincts: Visions of Motherhood and Sexuality in Britain, 1875-1925*, maternity was appreciated only when purity was involved; even though mothers did have a certain sexual experience, they were still seen as virginal. It is also highlighted the importance of religion; it is an aspect that enforces the belief that women should not fall for sexual passion and mothers had to educate their daughters accordingly (if they did not instil a sense of propriety in the young girls, women were labelled as unfit to be mothers). It was more important to respect the rules of

[8] *"While a wife's adultery was sufficient cause to end a marriage, a woman could divorce her husband only if his adultery had been compounded by another matrimonial offense, such as cruelty or desertion,"* Holmes, Sumner, and Nelson, Claudia. *Maternal Instincts: Visions of Motherhood and Sexuality in Britain, 1875-1925.* London: Palgrave Macmillan, 1997. p 40

society than the role of a mother[9]; in the eyes of men, mothers had to be modest, submissive and passive. At the opposite pole, away from an angelic image, we find the "fallen women", the prostitutes. Susan Kent underlines in *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914* the fact that many women were forced into this position in order to support their families[10]. It was considered shameful and disrespectful, but also a necessary evil.

If we look at the novels written by the Brontë sisters, it is impossible not to observe the emphasis put on the appearances of the characters, usually put in contrast (e.g. plain Jane Eyre and Agnes Grey and the very beautiful Blanche Ingram and Rosalie Murray). Beauty and fashion were of great interest during the Victorian period. Physical appearance was very important; wealth and belonging to a certain class were shown through the garments one wore. A rich woman would change her dresses up to six times a day and would wear clothes according to the season and the occasion (morning dress, walking dress, town dress, visiting dress, receiving visitors dress, travelling dress, mourning dress, opera dress, dinner and ball dress etc). From a young age, girls were told of the importance to be beautiful in order to get married to the richest man possible. Besides clothing, one's physical appearance was important since Victorians thought that thoughts, emotions and characteristics could be read on a face and figure (the idea is also found in the literature of the time and found abundantly in *Jane Eyre*). The ideal model of beauty changed throughout the 19th century, from a tall, statuesque woman to one that was more fragile and less threatening to man's authority (as they started to gain more rights, sexually attractive women were seen as threatening and away from male control; in literature, beautiful women are killed, reducing them to mere bodies).

One last point that must be discussed is the etiquette that had to be followed exactly. As with the clothing, etiquette and manners were also associated with status and wealth and the rule of propriety were taken very seriously, especially when one did not want to be the target of gossip. Girls learnt from an early age that it was not proper to show their charms in an overly liberal way (they were encouraged to be meek and modest). Young ladies were expected to excel in the art of conversation, but the way the voice sounded was more important than what they were saying. Emphasis was placed on the importance of hiding one's feelings, especially when it came to annoyance or anger; when people said one thing, it was likely that they were thinking exactly the opposite. Men were taught to perform acts of chivalry (not smoking in the presence of a lady, offering the lady a hand to go up her carriage, opening the doors for a lady, carrying anything heavy) and unmarried couples were not allowed to wander off alone.

The world is never just black or white and problems are not always easy to define or to solve. True, during the Victorian era, women had little rights, but not all of them accepted their position in the patriarchal society. Because things always change, women started movements against the discriminatory laws and feminist ideas started to spread among the educated female members of the middle class. Towards the end of this period, the women's suffrage movement (the right of women to vote and run for office) took place in the United Kingdom and the situation of women changed for the better. In the latter half of the 19th century there were women organizations that went against male oppression and the idea that women were inferior to men. Freedom came with the disappearance of the ideology of

[9] *Ibidem* Holmes and Nelson speak of Annie Besant, a woman who was denied the custody of her daughter because the ideas she promoted were against those socially accepted: *"Mothers were valued socially only if they were 'good' mothers, good according to rigid moral standards of propriety not only in behavior but also in opinion…When Besant was judged 'not a fit and proper person' to have a custody of her child, not because of her mothering but because of her opinions, the courts and the public ruled unequivocally that social conformity was more important than maternal love"*, 1997, p 13

[10] *"In a society that forced women into a position of economic dependence upon men, only an accident of birth prevented women of the middle classes from resorting to prostitution to support themselves and their children"* (Kent, Susan, 1990, p 68)

separate spheres, of the prejudices of the Victoria society and the changes that took place in the legal system. And the world moved on.

## BIBLIOGRAPHY


Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Modern Library, 1952

Cixous, Hélène. *The Laugh of the Medusa.* Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. The University of Chicago Press. *Signs* I, 1976, pp 875 – 893

Cuțitaru, Codrin Liviu. *The Victorian Novel. A Course in the 19th Century English Novel.* Iași: "Al. I. Cuza" University Press, 2004

Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press, 1979

Holmes, Sumner and Nelson, Claudia. *Maternal Instincts: Visions of Motherhood and Sexuality in Britain, 1875-1925.* London: Palgrave Macmillan, 1997

Kent, Susan. *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914.* Princeton: Princeton University Press, 1990

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New york: Columbia University Press, 1986

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*. London: Albatross Publishers, 2015

# *DECOLONIZING LITERATURE: GYPSY WITCHCRAFT IN LITERATURE, AN INTRODUCTION*

**Puskás-Bajkó Albina**
**PhD, "Bolyai Farkas High School" Târgu Mureș**

*Abstract:What is the magic facination surrounding the image of the 'Gypsy' in the eyes of he non-'Gypsy' authors? It is almost impossible to give a precise answer to this question. For certain, the magic of the fictional 'Gypsy' may not be easily identified with some specific features, although some physical and material traits have been frequently associted with the belief in some special powers. The magnetic and piercing look of the 'Gypsy' male character, his deep voice, his agile limbs, the dark eyes and the sensual movements of the female 'Gypsy' seem to exert a mysterious, irresistible attraction on the non-'Gypsies' and may lead to disastruos events. The ,magic characterization' of the 'Gypsy' within the body of non-'Gypsy' literature is so wide and pervasive that the mere attempt to investigate here its endless rmifications would represent an impossible, fruitless undertaking. However, a recurrent pattern that can be easily deduced from these representations consists in using the 'Gypsy' as a repository of some exceptional qualities, ranging from some arcane connetion with the devil to a number of occult powers. On the one hand, the'Gypsies' seem to be the guardians of a secret world, the only creatures to have right of access to a mysterious, alternative dimension. The 'Gypsy' characters appear to dwell on the threshold between truthn and illusion. As for 'Gypsy' female characters, they are represented as having divining faculties, as experts in the magic arts. They are frequently depicted as exotic creatures with a diabolic ability to bewitch non-'Gypsy' males, who cannot help falling madly in love with them against their will. The role played by 'Gypsy' female characters in works by non-'Gypsy' artists appears to follow a recurrent patern. In many works, the 'Gypsy' is at the centre of some intricate plot, often entailing child stealing, the use of magic or various forms of trickery. 'Gyspies' are here perceived as synonymous with ruse, deception and double-dealing: they are ambiguous, mischievous characters by definition. Female figures in particular are portrayed as malicious and treacherous. In addition to hatching evil plots and harbouring hostile feelings against non-'Gypsies', they are also employed to give the narration a magic connotation*

*Keywords: Otherness, woman, witch, witch hunt*

Before the great book which unveiled the mysteries and secrets of witches to the people, in order to catch and burn them, the Papal Bull *Summis desirantes affectibus*, from 1484 describes the habits of people who are suspicious in the eyes of society, using a language that was meant to inspire confusion and fear among the religious believers: "people of both sexes, forgetting their own redemption and leaving the Catholic religion behind, whore around with devils turned into men and women, while using their witchcraft, their songs and incantations, as well as other condemnable heretic rituals, awful tricks and illegal acts, they destroy, drown or kill babies in their mother's womb, domestic animals' offspring, the fruit of the land, grapes and other fruit of trees, and torture men and women, working animals, small animals, cattle and others, with great pain, both emotional and physical; rendering the same men incapable of procreating and women incapable of getting pregnant… " (Dieter Breuers: 2014, p. 88)

Reverends Kramer and Spenger, two famous Inquisitors, wrote *Malleus Maleficarum*, or *The Witch Hammer*, a manual which was supposed to aid judges in the process of recognition and offer justice in the case of many feared witches, in 1485. This book was the very basis for witch hunters in the era, but also for us in when it comes to understanding the mentality of society in Medieval times, a mentality strongly influenced by mysterious powers

of witchcraft and of the workings of the devil in general. The manual brought proof for the accusations average people uttered about men, but mostly women supposedly involved in witchcraft: these accusations were presented as facts, not some personal fantasies. These ”sorcerers” were guilty of several unbelievable deeds, such as getting people and their domestic animals sick, bringing on hales, lightnings and snow storms, and practising varied curses. The imagination of the people proved to be infinite and the handbook offered theses accusive stories inarguable verisimilitude, no matter how absurd or grotesque it might have been. Perfect guidelines in order to eradicate the objectionable and the unwelcome outcasts of society. For instance, in the case of a trial where a woman was accused of practising negative charms that caused impotence in a man, the argument proving the case we can find in *Malleus maleficarum* is this: Sorcerers keep a secret collection of male genitals, as a consequence, the accused woman can easily be punished. ”And what could one think about these witches who, up to this point kept male genitals in considerable quantities, 20 to 30 organs at once, in a bird’s nest or locked in a cage, where they move around as if they were alive, eating grains and wheat, as many have witnessed and told everywhere in the world; it must be said that all these acts happen through the actions and illusions caused by the Devil.” (Kramer & Sprenger: 1485, p.77-78). If we look at these risible anecdotes as a type of symbolic rhetoric, the fabrication of witchcraft mostly targetting women, must not surprise us. The worst fear of men, becoming weak as a woman (or impotent), was symbolically performed in this hilarious popular anecdote about the nest full of male organs. ”A simiar conceptual move may explain why one of the most common forms of *maleficium* was to cause impotence. The fact that men were peculiarly susceptible to such magic suggests that masculine sexuality was itself fragile and easily disturbed: physically, witches could prevent erections and inhibit the flow of semen; psychologically, witches could cool the desire necessary for satisfactory sexual performance. When enchantments permitted a man to perform sexually only with a witch, he acquired a passive, feminine social role, a role that mirrored the witch’s own sexual servitude to the devil.” (Broedel: 2003,192) Reversals of gender-related roles all point back towards sorcery, finally resulting in the inversion of the social order, all fables and anecdotes of witchcraft can easily be reduced to figurative eunuchization of the ruling masculine character, who eventually will be molded into an altered entity: powerless, vulnerable, defenseless, inferior, tamed and greatly reliant on others. Male superiority and soacial order are construed in this handbook ”against a rigidly controlled, powerfully sexualozed noion of femininity; anxiety about the stability of these structures expresses itself here, as in the *Malleus*, in terms of fears of occult harm and deviant sexuality.” (Broedel: 2003,191). In this discourse, female sexual desire is debilitating men, robbing them of their power, thus feminine lust could easily be equated with sorcery and magic. In a prophetic context, letting female lust loose meant letting the whole world be overrun by sexual aberration, or witchcraft function. Is it a wonder that the majority of black magic was associated with women? ”Some of the categories out of which late-medieval witchcraft evolved were more closely associated with women than others. There was, for example, universal agreement among clerics that women most generally held the beliefs condemned by the canon *Episcopi*. It was further agreed that not only did women believe that they rode at night in the company of fairies (or demons), but that the beings whom they followed were exclusively female as well. Not only were Diana, Herodias, Holda, and company all female, but so were their malign counterparts, the *lamiae, strigae, unholdas,* and other bloodsucking, night-flying hags that provided an archetype in legend and folklore for the witch in her most monstruous form.” (Broedel: 2003, 179)

Focus on witchcraft would evidently equal focus on femininity, female desire that might seem emasculatingly scary for male characters. The first witch in our culture seems to be Circe, in Homer’s Odyssey. She was a disturbing attraction and distraction for men as she

enticed them into her home, ensnared them, then metamorphosed them into pigs with the help of a magic potion. What might shock us is the fact that in the original Greek text she is also identified as a goddess, underlining the faxt that her special skill originate both from legitimate and illegitimate sources. Medea is another famous archetype of the witch in ancient literature, gets her supernatural skill from similar sources, duet o the fact that she is the granddaughter of the sun and priestess of Hecate, a goddess from Caria, associayed with magic by the fifth century BC. The Roman poet Horace describes Canidia and her horde of disciples digging for bones in a cemetery and murdering a baby in order to use his liver as ingredient for a love elixir. These figures are symbols in fact, literary allegories that have the same role in a number of texts: the role of transmitting intentions of inversing existant orders of masculinity, authority and social order in general. Appearances of perverted and aberrant women who are capable of infanticide, thus of disobeying the ultimate role of women, that of parenting, appear across a wide scale of ancient literature and illustrate more the deeply rooted fears of writers concerning male authority and the status quo.

These witches, no matter how old or how beautiful, are often considered carnivorous femmes fatales, women showing off an indecently deep cleavage who hunt down the poor husbands of decent women at night, only to seduce them and then toss them away, similar to used goods. It goes without saying that mani s the ultimate reward for any woman, be that a seducing witch or obedient wife, both are supposed to be fighting for him; the witch has an unfair advantage in this battle, duet o the fact that she is indecently lascivious and irresistibly salacious, the masculine resistance is hindered by this small detail. Sensuality or any form of voluptuousness were forbidden, any kind of pleasant physical sensations were frowned upon by clerics and were eventually condemnable; the witch healers were forced by circumstances to found their knowledge on their own experiences, practising their craft throughthe prism of an empirical philosophy., ”Her methods were a threat (addressing the Catholic and Protestant church) as huge as her results, given the fact that she was an empirical spirit: she trusted her sensations rather thanreligious belief or any doctrine. Her attitude was not passively religious, but actively mischivous. She relied on her own skills to fiind ways of healing diseases, soothing the pains of labour and birth – using both medicine and charms. The church, on the other hand, was deeply anti-empirical. It discredited the values of the material world, showcasing an unveiled disbelief when it came to the realm of physical sensations (…) The senses are the playground of the devil, the arena where he will strive to lure men, the arena of vain concepts of the intellect combined with delusional illusions of carnal lust far from religious belief. Persecuting witchcraft, the anti-empirical, mysoginist and anti-sexual obsessions of the church coincide: empiricism and sexuality represent – both of them – the capitulation in front of the physical senses, thus betrayal of the church.” (Ehrenreich&English:1973, p.14). The witch in this way had come to represent a multi-faceted menace: first and foremost, she was a woman who was not apologetic about being but, moreover, she was proud of her femininity. Then she seemed to be part of some surreptitious underground organization which dealt with healing the suffering not though religious fervour and prayer as the Church recommended, but using medicine and experimental methods. All these threatening facets pointed towards an imminent inversion of the social order, frightening for some, much hoped for by others. Witches executed buy dominant powers were guilty of being single women, outspoken women, intruders who provoked the existent norms of society. (Wells:2007, p.9), disturbing phenomena which overturned functioning traditional rules by their obvious disobedience. Margaret Atwood wrote in her article in *New York Times* about John Updike’s the ’Witches of Eastwick’ that whatever a society has to say about witches and witchcraft in general is connected to its views on sexuality and power dynamics; therefore poor witches were burnt on pyres not because people pitied them, but because people feared thyem and their power.

There are certain easily identifyable characteristics concerning witchcraft which revisit society's expectations when it comes to femininity and all that is "othered", these characteristics being re-written by an ever growing number of texts. Some characteristics attributed to female witches pesist in stereotypes, duet o the fact that there are elements of truth in them, while on the other hand, all the elements that are untrue should force us to question these stereotypes as well as learen some more about our own psyche, particularly in the process of questioning these elements as norms. (Wells: 2007, p.2)

The witch, a woman who enjoys an abnormal sexuality, now that is a character who inspires curiosity and fear at the same time. In traditional descriptions, the witch is seen as a person who is sexually perverted. The descriptions which present them as sexually deviant reflect in true fact the deep rooted fears of the masses of a woman who expresses her sexuality, fears of lesbian love, fears of sexually atttractive spinsters and fears of elderly women who cannot procreate any more, however, they still enjoy their sexuality. In case witches are not lesbians (which is defined by traditional society as a punishable perversion), they are deviant in other ways, such as sexual activity without procreation or sexual desire when they are not attractive any more for men. In fact, the simple expression of sexual desire marks them as suspects in a case of witchcraft. In *Malleus Maleficarum* we can read that Satan caused extraordinary heretical perversity (Mackay: 2009), all types of witcraft originating from carnal desires, women making friends with the devils, it is not a shocking fact for the writers of *Malleus* that much more women are victims to this epidemic of sorcery than men. Speculations and arguments that are specific to gender were initially devised by Kramer and Sprenger, in *Malleus Maleficarum and* they represented the utmost authority when it came to the wicth hunt craze, all witchcraft and evil supposedly deriving from women. There were texts on the topic that appeared later, and some were not in unison 100% with *Malleus*, although each and every one of them agreed with the statement that women in general were more prone to sorcery than men, due to their weakness in both body and mind, or to their all pervasive sexuality. (Brauner: 2001)

Considering all these myths from Malleus, it seems only natural that the witch woman, always looking for sexual satisfaction, corrupts innocent men, as she is impregnated by devilish evilness. These women are naturally attracted to evil as such and bad activities, they corrupt and seduce everyone they meet. Although there were countless proofs, even scientific, which defended and underlined the suspects' innocence, the 800 page handbook discredited all of them, the arguments that were brought up by "a demented spirit, from all points of view," (Breuers: 2014,95) were sufficient to lea dup to sentencing many innocent people along the centuries. In case these "sorcerers" are not beautiful and seducing themselves, they will teach the art of seduction to young girls, as we can observe in Francisco Goya's painting, *Los Caprichos*, from 1799. From Baba Yaga operating as the paradigm of the witch in Oriental culture to Morgan Le Fay in the Arthurian legends, William Shakespeare's witches who manage to influence Macbeth's destiny and Updike's *Witches of Eastwick*, malefactor ladies who operate using their metaphysical and dark skills have captivated the imagination of people and let it prospect taboos and obscure spheres of sexual desire and lethal passion. Bewitchingly desirable or abominable, the witch constantly astonishes us with her fascinating talents that she uses to fix or damage people, animals or situations, operates as an prototypical image, incessantly coming back in various literary writings.

This transgressive female character could best be depicted as one acting with the motivation of her anger, anger against society, against rules, against the patriarchy which made it impossible for her to express her anguish. Even Aristotle said anger was desire stemming from pain , against ourselves or those who are nearest to us. (Aristotle: 1991, II,2.1378a) However, this frustration and fury could be directed only towards one's equal. As

women were considered inferior to men, they were not entitled to express any kind of fury. In case they did, they were classified as transgressors of the existant social norm. Anger would show strength and heat in the female body which would make it seem more seductive, or – in case the woman was not a beautiful one, more masculine; in both cases, extremely frightening for onlookers. The *Malleus Maleficarum* portrayed witches as unsatisfiable harlots, but also as ragingly vengeful females who debilitate men, taking their genitals and masculine powers, chaning them into almost women. It all started with the Latin writer Ovid, but continued in the Jacobean theatre in London, the connections established between the terrifying female lust, female fury and black magic became even stronger. The witch hunt lunacy diminished in the seventeenth century, the literary trope of avenging and wanton witch continued to captivate writers' and readers' imagination. Of course, the trope is still fascinating, and even though scientific research makes a constant effort to clarify the possible roots of the witch hunt craze, there are still voices stating that there are witches among us. Even these researchers had to categorize the magic attached to these women into several categories, of which we mention only a few: intellectual magic, white magic, black magic, natural magic, demonic magic, etc. (Ankarloo&Clark: 2001)

"Access to the Other ideally is ethical from the start. It is radical alterity that is manifest in the face of the Other. Neither master nor slave, the Other is a blessing. For Levinas, the face of the Other is urgency, *"immemoriality"* and *"unbearability"* all at once. The ethical signification of the face is founded in the sentimental immediacy of access to the Other, where it is urgent to listen to the Other. Defining and knowing the Other is left for later. The other is also immemorial in its ethical intrigue. As Levinas (1972) remarks, 'The Other, I have always met him'. The precarity and the power of the Other are an upheaval that has always marked the subjective of the individual. The Other is simply the most human subjectivity; that which contains the Other in me. *Unbearability*, another of Levinas's neologisms, thus lies in the in the death of the Other. To look at the Other's face is to look at him under threat of death. The Other is less than a phenomenon because it is disappearing. So the face is ethical. It is not to be examined through the prism of sensitivity but through that of sensitivity that has passed through the filter of sentiment, where Otherness takes on the dual meaning of distress and teaching."'(Carmona:2018, p.148). The Romani figure had been treated artistically since Medieval times treated as a spiritual presence, the a knower of the future, and also one that can tell us about it, hence the figure of the later fortune teller. This version of the fortune teller in painting especially, sees Christian future, in particular the destiny of Jesus Christ and his disciples, later the whole Christian religion. This figure of the religious annunciator and hermeneutic demonstrator is proposed by many painters, among whom the High renaissance Raphael, in *The Visitation,* where the pregnant Mary appears with her cousin, Saint Elisabeth, a female Romani figure, or in "his *Great Holy Family* (Louvre) and its corollary by giulio Romano, Little Holy Family (Louvre) in the person of saint Elisabeth, mother of Saint John the Baptist and annunciator of the coming and death of Jesus Christ, dressed in the manner of the Gypsies of that era. It is also present in the Holy Family aka *La Perla* by Raphael (Prado 1518) and in *The Visitation*, a joint work by Giulio Romano, Giovanni Penni, and Raphael (Prado 1517), both which display a positively connoted, hermeneutic interpretation of the female Roma figure." (Carmona:2018, 149)

A projection of everything unwanted, abject and still attractive, the figure of the Roma woman is a perfect repository for subconscious desires or phobia, throughout the centuries. Ever moving around, due to a nomad lifestyle, difficult to understand, refusing to explain her behaviour to the *Gadjo* (white man) or *Gadji* (white woman), she remains a mystery, impenetrable and elusive as she moves around among us. "The advent of reason demands the domestication of the Other. When this domestication cannot be fully attained, the Other must be banished outside the boundaries of the self, the structuring norms. The Other must be

made into an outsider, and sometimes one that is so distressing that it must be exposed in an instructing way in order to be controlled. The allegory of vice and deception, the embodiment of the deceived deceiver, these are the images projected onto Romani people, and especially Roma women. As if it were a receptacle for the fear and fascination of the majority, the manufactured idea of te Romani topos mutates repeatedly and forever." (Carmona:2018, 150).

## BIBLIOGRAPHY


1. Ankarloo, Bengt &Clark, Stuart (2001). Witchcraft and Magic in Europe Biblica land Pagan Societies, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
2. Aristotle (1991). On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse, trans. G.A. Kennedy, Oxford University Press, New York.
3. Brauner, Sigrid (2001). Fearless Wives and Frightened Shrews: The Construction of the Witch in Early Modern Germany. University of Massachusetts Press.
4. Breuers, Dieter. (2014) O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor, Editura Rao, București.
5. Broedel, Hans Peter. (2003) The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft. Theology and popular belief, Manchester University Press.
6. Carmona, Sarah. (2018) Decolonizing the Arts: A Genealogy of Romani Stereotypes in the Louvre and Prado Collecions, CRS (Critical Romani Studies), Vol. 1, No.2.
7. Ehrenreich, Barbara & English, Deirdre. (1973) Witches, Midwives, and Nurses- A History of Women Healers, The Feminist Press at The City University of New York, New York.
8. Kramer, Heirich & Sprenger,James. (1485) Malleus Maleficarum. Translated by Summers, Montague. (2007) Library of Alexandria.
9. Mackay, Christopher S. (2009). The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum (1 volume). Cambridge U.niversity Press.
10. Wells, Kimberly Ann (2007) Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism'Witches in Contemporary Film, Television, and Novels, a Dissertation, Texas A&M University.

# *FANTASTIC LEVELS OF INTERPRETATION – „ARHITECTUL" BY MIRCEA CĂRTĂRESCU*

**Daniel Kițu**
**PhD, „Gheorghe Munteanu-Murgoci" National College, Brăila**

*Abstract: Our research focuses on a concept proposed by Matei Călinescu, the fantastic of interpretation, which is worth a form of fantastic value different from that theorized by Roger Caillois and Tzvetan Todorov. Writer Cosmin Perta has published a theoretical study of the concept, focusing on East European literature. The FANTASTIC OF INTERPRETATION uses the same esthetic category of the strange, but unlike the fantastic classic, the weird is not an extension of the real, but on the contrary, it is augmented in another territory, illusory, mental, not materiality.*
*We will apply this concept in the analysis of one of Mircea Cărtărescu's prose, "The Architect", included in the volume "Nostalgia", published at Humanitas Publishing House in 1993. Therefore, we will identify several levels of this type of fantastic at the level of the text that we are interested in in this case: uncertainty, ambiguity, suggestion.*
*We will use, at the level of the text written by Mircea Cărtărescu, in particular two fundamental concepts, which define the fantastic of interpretation: personal mythology and personalized imaginary. In this regard, we will follow the narrative ways in which a tern ontological horizon, from the sphere of the existence of the 80s, from the last century is irretrievably metamorphosed into a hallucinatory dimension, as a manifestation of the supernatural.*

*Keywords: Fantastic of interpretation, strangeness, Architect, personal mythology, personalized imaginary.*

I. Preambul

Criticul Nicolae Manolescu plasează proza lui Mircea Cărtărescu la nivelul poeziei sale, ca valoare estetică înaltă. Textele din volumul *Nostalgia* sunt încadrate în categoria *fantasticului hiperrealist*: „Proza lui Mircea Cărtărescu nu e cu nimic inferioară poeziei. Nuvelele din *Nostalgia*, ca și scurtul roman intitulat *Travesti* au câteva caracteristici comune: un fantastic hiperrealist, crescând în *boule-de-neige* pe parcursul narațiunii, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale și o simbolistică sofisticată." [1]

Într-un articol dedicat fantasticului, valorificat de Cărtărescu în epica sa, Cristian Robu-Corcan utilizează concepte definitorii precum *fantastic interior, povestea în poveste, lume irațională, interior abisal*: „«REM» și «Arhitectul» vin să rotunjească impresia că, în esență, „«Nostalgia» reprezintă o serie de *povești în poveste*, în care feericul, straniul, miraculosul, alegoricul apar, imprevizibil, în *corpul* unei realități cât se poate de comune (în sens postmodern), declanșând proiecția unei *lumi* inaccesibile rațiunii și instaurând, episodic, senzația că în umbra lumii sensibile, undeva în interiorul abisal al omului, se află viața „«adevărată»" [2]. De la acest tip de fantastic vom ajunge la un alt tipar narativ de acest fel, plasat în orizontul *fantasticului de interpretare*.

Prozele din „Nostalgia" au apărut prima oară în 1989 sub titlul „Visul", fără nuvela „Ruletistul" și cu titlul povestirii „Arhitectul" schimbat în „Organistul". În 1993 apare la editura Humanitas varianta completă și necenzurată sub titlul „Nostalgia".

O sursă de inspirație a cărții lui Mircea Cărtărescu pare a fi, după cum însuși autorul mărturisea, filmul lui Tarkovski, ce poartă același titlu. „Arhitectul" este parte componentă a

[1] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1347.
[2] Cristian Robu-Corcan, *Fantasticul interior în proza lui Mircea Cărtărescu. Oglinda scrisului*, lapunkt.ro, 2017.

unui *puzzle* narativ, incluzând „Ruletistul", „Nostalgia" (care include „Mendebilul" și „Gemenii"), „REM" și „Arhitectul".

Ultima proză a volumului – „Arhitectul" – ca și celelalte, de altfel, stă sub semnul categoriei *fantasticului*. În cazul textului semnat de Mircea Cărtărescu, avem în vedere acest tip special, numit *fantastic de interpretare*.

Termenul, impus de Matei Călinescu, valorifică un fantastic diferit de varianta modernistă, pe care o teoretizau Caillois sau Todorov. Acesta îl numește „o aventură hermeneutică" [3]. Cosmin Perța, în cartea sa dedicată acestui tip de fantastic opera o distincție necesară între cele două tipuri: fantasticul de interpretare se poate regăsi în literaturile din centrul și estul Europei, în vreme ce fantasticul modernist se manifestă în literatura din nordul și vestul european [4]. Același teoretician sintetizează și principalele trăsături care diferențiază cele două ramuri ale fantasticului european: „Dacă în cazul *fantasticului modernist* (s.n.) avem de-a face cu evenimente ambigue, neliniștitoare, în care irump forțe stranii, halucinante, enigmatice sau grotești, în mijlocul unei lumi obișnuite, recognoscibile, pentru a culmina cu un final de cele mai multe ori nefericit, *fantasticul de interpretare* (s.n.) încearcă să stimuleze și să elibereze imaginația cititorului, minunându-l, nu deconcertându-l, conducându-l spre descoperirea credibilului în interiorul incredibilului sau invers, totul într-o tonalitate optimistă sau, oricum, nu negativă." [5].

II. Absorbția Realului

Prima parte a narațiunii configurează reperele unei vieți înscrise în datele viețuirii bucureșteanului mediu din ultimele decenii ale secolului trecut. Emil Popescu este arhitect, specializat în proiectarea fabricilor de ulei. Pasiunea sa este una eminamente de natură tehnică: „Pasiunea sa de a proiecta fabrici de ulei era foarte veche. Își dorise cu ardoare acest lucru încă de când era doar un puștan și își trăia copilăria în umbra uriașă a fabricii de ulei din preajma depourilor ITB și a cinematografului Melodia de pe Ștefan cel Mare." [6]

La acest nivel, existența arhitectului este riguros delimitată de repere ale profanului citadin. S-a născut în 1950, este căsătorit cu doamna Elena Popescu, „născută Deleanu, fără copii" [7], are un real succes profesional, „Proiectase și fabricile de ulei din Kabul și de lângă El Aghar, aceasta din urmă fiind cea mai importantă din Egipt." [8]. Este căsătorit din dragoste, compatibil profesional cu soția sa, tot arhitectă, specializată în proiectarea fabricilor de lapte. Putem, astfel, observa că fantasticul de interpretare este grefat pe un fond comun, lipsit de insolit: „De obicei, subiectul este legat de realitatea cea mai prozaică, pornește din mijlocul anodinului, relatând lucruri cât se poate de obișnuite." [9]. Soția și Dacia 1300 sunt granițele unei existențe plasate într-un orizont al coerenței omologate la nivelul dimensiunii urbanului profan. Ceea ce tulbură iremediabil existența predestinată a unui arhitect încastrat într-un banal confort redundant este *zgomotul*. Claxonul Daciei inspectate repetitiv dintr-o admirație a supușeniei întru confort modern se răzvrătește și răscolește atât existența individuală a protagonistului cât și pe cea a cartierului. De aici încolo, Emil, personajul insipid, inconștient de sine, se lansează într-o sarabandă care va revela cititorului *esența Creației și a Creatorului* (s.n.). Emil Popescu se va dezbrăca de identitate, de existența sa gregară și se va proiecta într-un creator de Univers. Aceasta este miza prozei lui Cărtărescu. Nu întâmplător, s-a observat

[3] Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Iași, Polirom, 2002, p. 171.
[4] Cosmin Perța, *Introducere în fantasticul de interpretare*, București, Tracus Arte, 2011, p. 15.
[5] Idem.
[6] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, București, Humanitas, 1993, p. 291.
[7] Idem.
[8] Idem.
[9] Cosmin Perța, *op. cit.*, p. 60.

că „pivotul cel mai important al fantasticului de interpretare este personajul” [10]. Emil Popescu declanșează *epifania*, dincolo de această revelație sonoră se naște fantasticul.

Textul povestirii *Arhitectul* se vrea a fi o plasare într-o relație de incompatibilitate ontologică a două zone de interpretare, propuse cititorului: cotidianul unei capitale de țară comunistă, în care un arhitect trăiește satisfacții mărunte, fărâme de fericire, împliniri absolut obișnuite și structura diformă existențial a unei halucinații, devenită obsesie, nebunie, geografia unui vis care-i populează până la anihilare ființa de carne și de sânge. Pe de o parte, cititorul este familiarizat cu existența individului banal, insignifiant, prizonierul unui univers la fel de anodin, Bucureștiul anilor ′80, punctat prin repere tipice, depourile ITB, cinematograful Melodia de pe strada Ștefan cel Mare, moara Dâmbovița, cartierul Berceni, etc. De cealaltă parte, crește progresiv, prin acel efect de *boule-de-neige*, pe care-l observa Nicolae Manolescu, o suprarealitate, hrănită de obsesia arhitectului pentru sunete, mai întâi, iar, mai apoi, pentru o stranie muzică a sferelor. În text, la un moment dat, chiar este pomenit Onesicrates.

Segmentul de transfer dintr-o dimensiune în cealaltă este marcat de *epifanie*: „Miza fantasticului de interpretare este mai întotdeauna declanșarea epifaniei...” [11]. Fantasticul de interpretare evidențiază o glisare a orizontului de așteptare a cititorului dinspre coerența realului către zona halucinatorie a unei lumi fanteziste. Dispare din această rețetă estetică straniul, ingredientul cheie al fantasticului modernist care tinde să înspăimânte, să terifieze lectorul. Epifania lui Emil, arhitectul din Berceni, este de factură auditivă și nu agresează cu nimic, nu atinge fiorul aneantizării. Acesta alunecă irepresibil dinspre „zgomot” către „armonie”. Devine, în mod progresiv, dezirabil, în mijlocul cartierului plin de platitudine și ajunge o excrescență umană curioasă, dar, în esență, izolată în propriul cocon creativ. O trăsătură fundamentală a fantasticului delirant relevă faptul că actantul acestuia „nu părăsește nicio clipă o realitate pentru alta, le confundă, le trăiește în același timp” [12]. Dacia 1300 își pierde funcționalitatea ei firească și se metamorfozează într-un topos creator, care-l izolează pe arhitect de cotidianul citadin. În cele din urmă va părăsi toate reperele existențiale care-l ancoraseră în profan – profesia, blocul, căsătoria însăși – și va absorbi chiar cabina mașinii într-un iureș creator fără egal pentru lumea cunoscută, amintind de muzica sferelor, cea a pitagoreicilor: „Monstrul însuși crescuse. Caroseria Daciei rămăsese încrustată în spinarea lui albicioasă ca o minusculă cochilie. Trupul acoperea o suprafață uriașă, iar degetele infinit ramificate se întindeau acum, pornind din cele două brațe, de jur împrejur, ca o plasă de păianjen. [...] Aceasta nu mai era muzică – sau era muzica de care vorbeau pitagoreicii.” [13]

III. Fantasticul delirant

Conceptul *fantasticului delirant* este asociat de Cosmin Perța cu *ambiguitatea fantastică*, atribuită de Todorov nebuniei sau cu *fantasticul oniric*. Același autor sesizează principalele trăsături care deosebesc fantasticul delirant de celelalte două tipuri: „În primul rând, prin aceea că personajul nu este nici nebun și nici nu visează. Apoi prin aceea că fantasticul delirant este provocat de un *stimul* (s.n.), ține de o transă impusă, pe când nebunia și visul sunt naturale.” [14] În textul lui Cărtărescu, *stimulul*, în cazul protagonistului, arhitectul Emil Popescu, este nu atât vehiculul, atributul civilizator al omului modern, o Dacia 1300, cumpărată după economii bănești îndelungate, la CEC, timp de cinci ani. Efectul *stimulului* se declanșează pe un fond auditiv. „Anodinul arhitect Emil Popescu evoluează într-o direcție neașteptată. Cumpărându-și o «Dacie» și pasionându-se de achiziționarea unor claxoane tot

[10] Idem.
[11] *Ibidem.*, p. 19.
[12] Cosmin Perța, *Introducere în fantasticul de interpretare*, București, Tracus Arte, 2011, p. 22.
[13] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 314.
[14] Cosmin Perța, *op. cit.*, p. 22.

mai sofisticate, el ajunge să-şi instaleze la maşină o uriaşă orgă electronică, din care se revarsă o muzică siderală pe întreaga planetă" [15]. Automobilul cel nou, neapărat marcă autohtonă, pare destinat scopului firesc al deplasării prin oraş sau în concedii. Protagonistul este chiar decis să-şi ia permis de conducere. Într-o zi însă inspectându-şi maşina staţionată în spatele blocului său din Berceni, Emil Popescu descoperă „sunetul": „Arhitectul zâmbi. Totul era în ordine. Apăsă atunci, scurt, pe discul din centrul volanului, sub plexiglasul căruia se reliefa emblema UAP. Izbucni sunetul de tenor al claxonului, care însă nu se opri când Emil ridică arătătorul de pe disc." [16] De aici încolo, Emil Popescu intră pe drumul a ceea ce putem numi ruptura de cotidian. Toposul privilegiat al vieţii sale devine automobilul pe care-l va modifica în conformitate cu nevoia sa de cizelare, de sculptare fabuloasă a sunetului. Primul pas este înlocuirea banalului claxon al Daciei cu unul muzical, „... un model Gordini cu şase goarne nichelate, care intona primele măsuri din *Marşul gloriei* din *Aida*." [17]. Vorbim despre primele două etape ale unei iniţierii de pură factură muzical-ezoterică. Arhitectul intră pe calea metamorfozării într-un muzician ocult. Aceasta poate fi numită faza receptării pasive a sunetului, mai întâi nediferenţiat, profan, apoi muzical-repetitiv. Urmează, firesc, etapa creativă. Aceasta presupune o separare irevocabilă de rutina existenţei profane. Cele două spaţii ale existenţei personajului principal, blocul şi Dacia devin incompatibile. Blocul incumbă existenţa familială şi profesională. Autoturismul se transformă în toposul unei iniţieri insolite. Emil Popescu se proiectează într-o lume imaginară care-l exclude din viaţa socială. Marca acestei metamorfoze este reprezentată de înlocuirea obiectului care provoacă sunetul. De la un banal claxon, arhitectul trece la orgă. Arhitectul de clădiri industriale va deveni un arhitect de armonii. Dacia primeşte posibilitatea de a comunica şi de a se comunica. Dintr-o unealtă inertă, prelungire a omului modern, devine instrumentul ezoteric al unei transformări interioare: „Ne plângem de invazia tehnicismului, de lipsa de dialog cu maşina, dar nu ne-am gândit să-i dăm şi acesteia şansa de a se exprima." [18] Arhitectul alunecă într-un şir de note muzicale armonice, o formă de ataraxie auditivă, amintind de-o celebră gamă pitagoreică: „Gama care făcuse odată gloria lui Pitagora, celebra scară muzicală de zece sunete, corespunzând fiecare câte unei planete (ultima dintre ele fiind misterioasa Antihton, iar prima însuşi Soarele) şi câte unui segment de dreaptă aflat în relaţii armonice cu celelalte, după regula numărului de aur, ajunsese acum să fie reinventată de un maniac care cânta la infinit, ca un disc zgâriat." [19]

Nivelul următor al delirului metamorfic specific fantasticului povestirii lui Cărtărescu se raportează la personajul însuşi, la aparenţa sa materială, trupul acestuia. Emil Popescu îşi pierde, progresiv, înfăţişarea umană. Fiinţa sa începe să se adapteze tot mai mult noii îndeletniciri: „Acesta se schimbase mult în cei câţiva ani care trecuseră de la primul claxonat fatal al Daciei sale. Se îngrăşase enorm, deşi aproape că nu se mai hrănea, pielea feţei i se întinsese pe obraji, ochii din ce în ce mai apropiaţi căpătaseră o uitătură fixă, atentă la nimic din lumea asta. [...] Dar ceea ce începea deja să depăşească până şi patologicul, trecând în teratologie, erau mâinile sale. Degetele îi ajunseseră de peste treizeci de centimetri lungime. Răşchirate, cuprindeau întreaga claviatură. [...] Cu acele mâini monstruoase, Emil Popescu executa concerte întregi de Beethoven şi Ceaikovski, fără să le fi ascultat vreodată, reinventându-le într-o stare de continuă halucinaţie." [20] Transformarea fizică ilustrează ,de fapt, o adaptare la o nouă stare de a fi. Arhitectul devine o prelungire perfect acuplată noii

[15] Alex Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941 – 2000*, Bucureşti, Maşina de scris, 2005, p. 914.
[16] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 294.
[17] *Ibidem.*, p. 296.
[18] *Ibidem.*, p. 300.
[19] *Ibidem.*, p. 301.
[20] *Ibidem.*, p. 307.

sale meniri, aceea de ezoteriolog insolit al unor armonii străvechi, reinventate. Nu întâmplător, încetul cu încetul, noul creator își substituie întreg ontosul pământean, într-o revărsare delirantă de sunete: „... arhitectul nu mai imita stiluri și modalități deja existente, ci devenea el însuși un supraartist și un suprainterpret.” [21]

În scurt timp, marele creator își subordonează întreaga planetă. Întreaga viață a Pământului decurge în funcție și prin intermediul muzicii acestuia. Reperele ritualice fundamentale pentru omenire, iubirea sau moartea, sunt guvernate de armoniile obsesive ale organistului. Cotidianul însuși devine un apendice al unei uriașe dezlănțuiri muzicale: „Viața le era conservată numai de muzică. Circulația sângelui, mișcarea gândurilor, digerarea hranei erau întreținute artificial de uriașa țesătură melodică ieșită de sub degetele arhitectului.” [22]

Punctul culminant al fantasticului delirant apare în ultima parte a povestirii, în care arhitectul devine punct generator al unui cosmos hieratic, în care sunt absorbite dimensiunile obișnuite ale existentului: „Pământul însă nu mai era de mult vizibil, fiind înglobat în întregime în masa organică a arhitectului, de formă sferică, de dimensiunile Soarelui și cu două brațe pletorice, îmbâcsite de filamente ca niște brațe de meduză. Marele sintetizator era acum și el un element intern al imensului corp.” [23]

Procedeul expresiv utilizat de narator pentru conturarea acestei imagini este hiperbolizarea metaforică delirantă. Un centrum mundi al acesteia este personajul însuși. Arhitectul devine creatorul suprem, divin el însuși, lume în lume, posibilitate a neantului care se regăsește pe sine. Tocmai de aceea finalul povestirii este marcat de ideea renașterii, a reapariției universului: „O galaxie tânără se rotea acum, zvâcnind și pulsând, pe locul celei vechi.” [24]

Această hiperbolizare metamorfică delirantă ilustrează capacitatea prozei lui Cărtărescu de a îngloba posibilitățile unei fantezii lirice, o gândire care include, în egală măsură, arta scrisului și pluridimensionalitatea științifică ilustrativă pentru anatomia umană, astrofizică, tehnica auto sau muzicologie. Fantasticul delirant din „Arhitectul” este partitura unei disponibilități a autorului ei întru desprindere de chingile deterministe ale Realului.

## BIBLIOGRAPHY


1. Călinescu, Matei, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Iași, Polirom.

2. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, București, Humanitas, 1993.

3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008.

3. Perța, Cosmin, *Introducere în fantasticul de interpretare*, București, Tracus Arte, 2011.

4. Robu-Corcan, Cristian, *Fantasticul interior în proza lui Mircea Cărtărescu. Oglinda scrisului,* lapunkt.ro, 2017.

5. Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane: 1941 – 2000*, București, Maşina de scris, 2005.


[21] *Ibid.*, p. 313.
[22] *Ibid.*, p. 314.
[23] *Ibidem.*, p. 315.
[24] Idem.

# *MARGINALITY AND AUTHORITY: THE SUBVERSION OF MALE PONCHOS IN THE FEMINIST POEMS OF MARTA PETREU*

**Mădălina-Elena Popescu**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract: Two tendencies can be noticed in late feminist writing; on the one hand, the gendered body is also a postcolonial body, the two particular cases of identity studies that rose in the ninth decade of the last century merging into some hybrid school of critical theory. As far back as 1982 Jean O'Barr edited a collection of essays on Women in Africa, Asia, and Latin America (Duke University Press), which built a third-world context for the troubles experienced by women, while two decades later a reputed analyst, such as Sara Mills, published a book on Gender and Colonial Space (Manchester University Press, 2005), generalizing the mutual determination of gender and politics. The growing importance of this subject can be seen in its transfer from public discourse to school curricula and from geopolitics to epistemology, as Obioma Nnaemeka proposes in "Bringing African Women into the Classroom: Rethinking Pedagogy and Epistemology" (Macmillan, 2005).*
*Unlike these feminist voices around the turn of the century, Marta Petreu chooses to confront discourses rather than social subjetcs, deconstructing male hegemony and exchanging the center-margins positioning of woman in the clichéd literary tradition authored by male writers. In her poems, a legendary Calipso mocks Ulysses' choice to return to a boring domestic life, the new Eve escapes her subordinated position to Adam inscribed in her birth from his rib achieving the dignity of Adam's caring and protecting companion, and God himself is ridiculed as an arrogant and wrothful male.*

*Keywords: gender studies, marginality and subversion, gendered stereotypes, deconstruction of male hegemony*

Două tendințe pot fi observate în scrierea feministă târzie; pe de o parte, corpul simbolizat generic este, de asemenea, un corp postcolonial, cele două școli de studii de identitate care s-au dezvoltat în deceniul al nouălea al secolului trecut fuzionând într-o școală hibridă de teorie critică. Încă din 1982, Jean O'Barr a editat o colecție de eseuri *Women in Africa, Asia, and Latin America (*Duke University Press), care a reprezentat un context din lumea a treia pentru problemele cu care se confruntă femeile, în timp ce două decenii mai târziu un analist al discursului, precum Sara Mills, a publicat cartea *Gender and Colonial Space* (Manchester University Press, 2005), generalizând determinarea reciprocă a genului și a ideologicului. Importanța crescândă a acestui subiect poate fi văzută în transferul său de la discursul public la programele școlare și de la geopolitică la epistemologie, așa cum propune Obioma Nnaemeka în "Bringing African Women into the Classroom: Rethinking Pedagogy and Epistemology" (Macmillan, 2005).

Spre deosebire de aceste voci feministe de la sfârșitul secolului, Marta Petreu alege să se confrunte cu discursuri mai degrabă decât cu subiectele sociale, deconstruind hegemonia masculină și schimbând poziționarea femeii din tradiția literară, acele clișee sexiste moștenite de la scriitorii masculini. Într-una din poeziile sale, de exemplu, legendara Calipso ridiculizează alegerea lui Ulise de a reveni la o viață domestică, banală, în vreme ce ea rămâne să reprezinte lumea legendei, aventurii, exoticului. Poemul *Mă gândesc* pare să fie scris în replică la monologul dramatic *Ulise*, de Alfred Tennyson. Un Ulise eroic, revenit în Itaca, se adresează aici companionilor săi întru eternitate, deoarece, în eposul homeric, ei erau morți la acea dată.

Ulise este plicitsit de existența banală lângă o femeie îmbătrânită, exasperat de primitivismul poporului său și dornic să plece din nou în aventură. Versul final al poemului,

expresie a spiritului curajos, eroic, care nu dă niciodată înapoi şi, desigur, masculin, a fost inscripționat pe mormântul exploratorului James Cook: „Să te străduiești, să cauți, să găsești și să nu cedezi”.

Poeta vorbește de zei ca guvernanți ai absurdului și suferinței(„Oho. Războaiele acelea poruncite de zei/ Sau peţitorii: atâta sânge bărbătesc şi-atâta vaier// Ţine minte – îmi spun – ţine minte:/ un zeu se află-n preajmă dacă există-o rană”[1]), în vreme ce, pentru sine, alege Intelectul divin aristotelic, care se gândește pe sine (noesis noeseos), poemul intitulându-se *Mă gândesc* – (mă gândesc pe mine în raport cu oamenii și cu zeii).

Alegând, în locul plicticoasei vieți domestice - banale, pământene, sfera inspirației, miturilor, eroilor legendari, eul liric feminin adoptă condiția omului de geniu care dorește să scape de societatea incapabilă să-i înțeleagă adevăratele valori: „Mă gîndesc la tine ca nimfa Calipso la Ulise/ după ce el a plecat pe mare cu pluta lui/ înspre soarta lui de om – deci de muritor”[2]. Răzbate aici disprețul suveran al femeii superioare care condamnă bărbatul la banalitate, văzându-l atras de o viață comună rezervată omului de rând: „Un om şi el acolo exact ca tine: / casă nevastă copii/ cîteva nostalgii cîteva bulendre cîteva legăminte/ şi-un cîine”[3].

Ulise este reprezentat acum într-o zonă marginală, aceea care îi era atribuită femeii în epoca patriarhală, fiind construit în registrul antieroicului. În acest poem, Ulise reprezintă un element contrastiv în raport cu eul orgolios autonom, masculin (luptătorul, războinicul), care refuză orice alienare într-un alter, fie el și zeu, orice obedienţă, ca în *Elegia a doua. Getica* de Nichita Stănescu: „Ai grijă, luptătorule, nu-ţi pierde/ ochiul,/ pentru că vor aduce şi-ţi vor aşeza în orbită un zeu şi el va sta acolo, împietrit, iar noi/ ne vom mişca sufletele slăvindu-l…/Şi chiar şi tu îţi vei urni sufletul/ slăvindu-l ca pe străini”[4]. Ecourile verbale – zeul și rana ca vulnerabilitate a eului sieși suficient, autonom față de orice autoritate – dovedesc intențiile intertextuale ale poetei, dialogul cu elegia subintitulată „Getica”.

Astfel, poeta inversează parabola lui Nichita, subiectul este feminizat, imaginarul corporal feminin ia locul celui neutru, cosmic. Zeul își pierde sacralitatea, singura ființă de rang nobil fiind femeia înzestrată cu grație, farmec, frumusețe, cu descendență divină în ipostaza nimfei. Chiar dacă nimfele sunt considerate fiicele lui Zeus, în acest poem, zeului i se atribuie o origine matriceală feminină : „un zeu se află-n preajmă dacă există-o rană/ El vine/ el îşi pune gura lui de zeu pe rană şi suge ca un prunc la sîn/ el îşi pune gura lui de zeu pe carnea despicată/ ca pe-un sex muieresc/ şi prinde putere/ El se mişcă-n sînge ca-ntr-un pîntec”[5].

*În Sirena* este prezentată o inversare a tropului împărăției cerurilor din Evanghelii. Martie (fonetic asemănător numelui poetei, Marta), este zodia Peștilor care corespunde tălpilor Omului Cosmic (Anthropos): „Pește de martie sînt/ de la nivelul cel mai afund/ Și-acolo se află împărăția”[6]. Eul liric apare în ipostaza unei sirene, genul feminin fiind și în acest poem reprezentat printr-o condiție superioară celei muritoare, mundane.

Prin accentul pe sentimente, femeii îi sunt atribuite calități umane, reprezentantele sexului feminin nemaifiind reduse la viața instinctelor sau percepute doar ca un trup care vrea

---

[1] Marta Petreu, *Mă gândesc*, poem disponibil online la http://revistaramuri.ro/index.php?id=1318&editie=52&autor=de%20Marta%20Petreu , accesat pe 07. 05. 2021.

[2] Marta Petreu, *Mă gândesc*, poem disponibil online la http://revistaramuri.ro/index.php?id=1318&editie=52&autor=de%20Marta%20Petreu , accesat pe 07. 05. 2021.

[3] *Ibidem* , accesat pe 07. 05. 2021

[4] Nichita Stănescu, *Elegia a doua. Getica*, poem disonibil online la http://poetii-nostri.ro/nichita-stanescu-elegia-a-doua-getica-poezie-id-20275/ , accesat pe 07. 05. 2021.

[5] Marta Petreu, *Mă gândesc*, poem disponibil online la http://revistaramuri.ro/index.php?id=1318&editie=52&autor=de%20Marta%20Petreu , accesat pe 07. 05. 2021

[6] Marta Petreu, *Sirena*, https://romanialiterara.com/2019/04/poezie-de-marta-petreu/ , accesat pe 07. 05. 2021.

să își satisfacă nevoile de foame, sete și de sex, ca în jurnalul intim al lui Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*. Dintr-o ființă inferioară bărbatului, cum este prezentată de Simone de Beauvoir în *Le deuxième sexe* (1949), din cauza normelor socio-culturale ce o definesc în funcție de „Celălalt,"[7] femeia se eliberează într-un spațiu simbolic al seducției spirtului.

În *Tura de noapte*, poeta desparte cerul de pământ: „soarele deasupra mea e-o secure de fier și lumina-i ca el"[8], cerul apațînând stăpânirii solare, iar pământul fiind destinat umanității. Între cele două se stabilește o relație de adversitate, lumea poetei fiind labirintică, haotică, împiedicându-i înaintarea: „în spate zilele sînt ca fierul soarele e-o secure și lumina-i ca el/ de la un somn la altul păpurișul prin care sînt nevoită să-naintez/ e tot mai des și-ncîlcit"[9]. Este generat un univers subuman, al situațiilor limită, în care ființa umană involuează în anorganic și în bestial. Macii devin un simbol al suferinței, culoarea lor fiind transferată sângelui masculin dus de vânt, șters din viața eului feminin. Motivul labirintului este un contrapunct la cultul soarelui, poeta continuându-și poate demersul demistificant și antihegemonic. Figura Sophiei, adoratoare a soarelui, a intelectului, este un binecunoscut mit gnostic, preluat de autori esoterici ai secolului luminilor, printre care, Christoph Martin Wieland, sau membri ai Ordinului Illuminati. Poeta pare să se dorească o copie negativă a acestui paragon iluminist. Securea este pusă în relație cu labirintul, având rolul de a-l pune pe călător într-o situație fără ieșire. Soarele, un simbol al căldurii, luminii, vieții, preia aici atributele securii și fierului[10]. Această dramă cosmică este un alt contrapunct al metaforei cerului cu stele ca reper al sufletului etic universal, așa cum apare la apologetul gândirii conceptuale, Immanuel Kant: „Două lucruri umplu mintea cu admirație și uimire din ce în ce mai noi și mai mărețe cu cât reflectăm mai des și mai constant asupra lor: cerurile înstelate deasupra mea și legea morală din mine. Nu văd pe niciunul dintre ele ca și cum ar fi obscurități sau extravaganțe voalate dincolo de orizontul viziunii mele; Le văd în fața mea și le asociez imediat cu conștiința existenței mele."( Immanuel Kant, *Critica rațiunii practice*).

În *Rugăciunea de noapte,* este absolutizat vidul existențial printr-o figură de stil, poliptotonul, care înseamnă o relație sintagmatică între cuvinte derivate din aceeași rădăcină, preum *nimic în nimicul*: „Nu trup de om. Nu destin de femeie. Nimic/ Doar nimic./ Un nimic ce nu-și amintește. Fără durere/ Domine. Un nimic în nimicul căderii"[11]. Poeta face aluzii subversive la limbajul dogmatic, evanghelic: Lumină din lumină, duh din Duhul Sfânt, etc.

Planul trecutului este delimitat de cel al prezentului prin transfigurarea tuturor valorilor și idealurilor în nimic. Este nimicul existențialist al abandonării oricărei autorități divine sau masculine și al începutului absolut al drumului către libertatea sinelui. Este confesiunea unei femei care refuză rolurile pe care i le-a rezervat bărbatul dispus doar să o transforme într-o sclavă maritală: „Am mizat pe iubire. Nici un bărbat/ nu m-a vrut pe mine femeie/ (poate soră mamă femeie de casă/ poate iarbă de mare poate cârpă de praf)"[12]. Eul liric feminizat rezistă oricărei predeterminări sau forme de sclavie umană, conștientizată

---

[7] Sheila, Louise,Sengupta**,** *La Réconciliation Des Féminismes:L'amélioration Du Statut De La Femme Africaine*, French CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY, 2011, p.8, teză disponibilă la https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=case1307478844&disposition=inline , accesat pe 10. 04. 2021).

[8] Marta Petreu, *Tura de noapte*, poem disponibil online la https://romanialiterara.com/2019/04/poezie-de-marta-petreu/ , accesat pe 08. 05. 2021.

[9] *Ibidem*, accesat pe 08. 05. 2021.

[10] Romulus Antonescu, *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești,* Ediție digitală, 2016, disponibil în format pdf la http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Romulus-Dictionar-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti.pdf , accesat pe 08. 05. 2021.

[11] Marta Petreu, *Rugăciunea de dimineață*, poem disponibil online la https://www.poezie.ro/index.php/poetry/214175/Rug%C4%83ciunea_de_diminea%C8%9B%C4%83 , accesat pe 08. 05. 2021.

[12] *Ibidem*, accesat pe 08. 05. 2021.

parcă de critica interrelațiilor sociale întreprinsă de o gânditoare existențialistă precum Simone de Beauvoir: „Dans son introduction, il paraît que l'auteure perçoive la condition maternelle comme une forme d'esclavage pour la femme qu'elle ne peut pas y échapper (Beauvoir, 26:1949)"[13].

În *După cădere prin tentație,* imaginile ulterioare izgonirii din Paradis sunt contrare tradiției biblice, ele configurând, nu deznădejde, ci adăpost, hrană și împlinire: „Ești bărbat/ fii deci adăpostul meu/ fii mierea neagră a dorinței/ fii buruiana cea rea și lăptoasă a dragostei/ și împlinirea/ acum/ după cădere[14]. Noua Evă neagă statutul de trup din trupul bărbatului, modelată după voia divină, fiind inversată încărcătura simbolică din Biblie (căderea în condiția nefericită și vina Evei). Coastele bărbatului nu mai generează femeia, ci sunt doar spațiul neutru al locuirii ei: „Da. Te recunosc: ești bărbat/ deci amintirea mea de dinaintea căderii/ Da. Ești pur și simplu originea/ coastele tale arcuite sunt matricea frumoasă caldă/ sunt spațiul meu natal[15]. Eva nu este însuflețită de suflarea divină, ea preexistă desprinderii de Adam ca spirit capabil de a-i percepe și interpreta sentimentele: „Oho! încă înainte de a fi fost făcută/ ți-am ascultat izvorul sângelui susurul singurătății[16]. Statutul Evei nu mai este unul derivat, ci acela de jumătate cu egală demnitate a unei ființe originare, hermafrodite: „Le recunosc mi le-amintesc/ îmi amintesc bezna de catifea a cărnii tale/ Te-adulmec acum/ și-mi amintesc unitatea"[17].

În *Cântarea Cântărilor*, poeta transferă un mit universal al iubirii (ca alegorie a comuniunii divine) într-o „menajerie de sticlă" a eșecului sentimental și a dezmembrării cuplului. În poemul biblic, vocea feminină se apără că sufletul ei este alb, pur, chiar dacă trupul e măsliniu, în vreme ce bărbatul insistă metaforic asupra farmecelor trupului iubitei. În poemul Martei Petreu, vocea feminină pare să manifeste aceeași mefiență față de trup, al său ca și al bărbaților pe care îi anihilează sub aspectul dorinței transformându-i în inofensive exponate ale muzeului propriei memorii: „Apoi creierul meu mi-a obligat trupul să nu mai viseze/ Retez capul oricărei iluzii oricărei fantasme/ cum tăia tata iarba cu coasa[18]". „[... ]Trupul meu e pentru mine un obiect de metal/ rece dur cenușiu/ cu care fac ce poftesc: îl lustruiesc îl scuip îl insult"[19].

Reprimarea dorințelor prin mortificarea trupului, amintind de obiceiuri monahale medievale, este însoțită de un similar exercițiu asupra trupului bărbatului – desexualizat și textualizat. Înlocuit de semne, trupul bărbatului este mort, spectralizat (în Grecia antică, sema era semnul care desemna mormântul cuiva): „Prietenii mei de-o viață - bărbații: o menajerie de sticlă/ orice bărbat în carne și oase e-un obiect delicat/ un exponat de muzeu/ căruia mental îi atârn de gât o tăbliță: nu atinge! e viu!"[20]. Prin asocierea bărbatului cu sticla este redată fragilitatea sa întărită de definiția acestuia ca un obiect delicat. Prin aniteza fier-sticlă se afirmă superioritatea femeii, delicatețea sa fiind transferată masculinității care nu poate fi atinsă, doar privită întocmai ca un exponat de muzeu. Explicația este furia pe care o simte

[13] "În introducerea ei, se pare că autoarea percepe condiția maternă a femeii ca o formă de sclavie de care nu poate scăpa"( Sheila, Louise,Sengupta**,** *La Réconciliation Des Féminismes:L'amélioration Du Statut De La Femme Africaine,* French CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY, 2011, p.9, teză disponibilă la https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=case1307478844&disposition=inline , accesat pe 10. 04. 2021).

[14] Marta Petreu, *După cădere*, https://www.poezie.ro/index.php/poetry/212569/Dup%C4%83_c%C4%83dere , accesat pe 08. 05. 2021.

[15] *Ibidem* , accesat pe 08. 05. 2021.

[16] *Ibidem* , accesat pe 08. 05. 2021.

[17] *Ibidem* , accesat pe 08. 05. 2021.

[18] Marta Petreu, *Cântarea cântărilor*, poem disponibil la http://www.agonia.net/index.php/poetry/211740/C%C3%A2ntarea_C%C3%A2nt%C4%83rilor , accesat pe 08. 05. 2021.

[19] *Ibidem* , accesat pe 08. 05. 2021.

[20] *Ibidem*, accesat pe 08. 05. 2021.

femeia față de un bărbat pentru care ea nu prezintă o atracție în ordinea spiritului (vis și limbaj, nume): „Da. Tai ca o spadă ca o gilotină bine reglată/ capul iubirii capul fantasmei capul năpârcii/ capul tău de bărbat ce nu mă visează/ Capul tău de bărbat ce nu mă strigă pe nume”[21]. Femeia este exclusă din logos, logocentrismul fiind creația unei îndelungate tradiții masculine care operează cu binarități ce se exclud reciproc (masculin/ feminin; rațional/ irațional; centru/ margine etc.).

Potrivit lui Hélène Cixous, logocentrismul depinde de excluderea diferenței reprezentate de feminitate pentru a-și consolida propria identitate: „Derrida uses the term "logocentrism" to designate a metaphysical system of thought which posits the logos as the ultimate source of truth. According to Derrida, not only is Western philosophy logocentric in its desire for a self-present, identical truth, divinely guaranteed and inscribed in nature, but as a consequence it is structured by hierarchical, binary oppositions--nature/culture; male/female; activity/passivity--which deny the fact that 8 the trace of one term is always recoverable in the other. According to Cixous, logocentrism depends on the exclusion of the difference represented by femininity in order to consolidate its own identity as self-presence[22].

În ultimul poem selectat de noi, *Ziua mâniei,* este invocată ziua Judecății sufletului înaintea lui Dumnezeu, rolurile fiind inversate. Dumnezeu, care e dincolo de simțuri, spirit pur, aici este prezentat ca trup senzorial (organele de simț și senzații), iar *dies irae* se referă la mânia pământencei: „Deschide-ți Doamne ochii și mă privește-n ochi/ destupă-ți nările – respiră/ Desfundă-ți Doamne urechile de ceară/ și-ascultă: îți vorbesc. Îți poruncesc. Îți urlu/ Îți bat cu pumnii în timpane[23].

Vocea umană reclamă dreptul lumii creaturale de a-și alege condițiile de existență, de a decide dacă dorește sau nu să existe de fel. În afara consimțământului omului, geneza, Fapta lui Dumnezeu, este ilegitimă. Refuzând să fie condamnat la o viață ale cărei temeiuri scapă propriului control, omul își afirmă dorința de libertate și alegere ca un bun absolut. Negociind cu Dumnezeu în loc să-i accepte dreptul absolut la judecată, vocea lirică sfârșește într-o geneză pe dos, unde Dumnezeu nu este izvorul luminii (*Să fie lumină!),* ci al beznei, haosului: „Oho. Fă Doamne o lume ce acceptă să existe/ Iar de nu poți s-o faci/ deschide/ deschide Doamne gura ta nătângă/ și-ntunecată ca izvorul beznei”[24].

Vocea Martei Petreu este amprentată ideologic, poeta scriind o poezie feministă îndreptată contra tuturor instanțelor autorității masculine, ca și a imaginarului și stereotipurilor de discurs care le însoțesc.

## BIBLIOGRAPHY

[21] *Ibidem*, accesat pe 08. 05. 2021.

[22] ”Derrida folosește termenul „logocentrism” pentru a desemna un sistem metafizic care prezintă logoul ca sursă supremă a adevărului. Potrivit lui Derrida, nu numai că este occidentală filosofia logocentrică în dorința sa de prezentare a sinelui,adevăr identic, garantat divin și înscris în natura, dar ca o consecință este structurată de opoziții ierarhice, binare - natură / cultură; masculin/ feminin; activitate / pasivitate - care neagă faptul că urma unui termen este întotdeauna recuperabilă în celălalt. Potrivit lui Cixous, logocentrismul depinde de excluderea diferenței reprezentate de feminitate pentru a-și consolida propria identitate ca prezență a sinelui ”(Mary, Suzanne, Chester, *Dominance, Marginality, and Subversion in French (Post)colonial Discourse,* LSU Historical Dissertations and Theses, 1991, p. 7-8, document disponibil la https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/5173 , accesat pe 16. 04. 2021)

[23] Marta Petreu, *Ziua mâniei*, poem disponibil online la https://www.poezie.ro/index.php/poetry/213111/Ziua_m%C3%A2niei , accesat pe 08. 05. 2021.

[24] Marta Petreu, *Ziua mâniei*, poem disponibil online la https://www.poezie.ro/index.php/poetry/213111/Ziua_m%C3%A2niei , accesat pe 08. 05. 2021.

Antonescu, Romulus, *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești,* Ediție digitală, 2016, disponibil în format pdf la http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Romulus-Dictionar-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti.pdf , accesat pe 08. 05. 2021.

Beauvoir, Simone, *Al doilea sex. Volumul I*, Traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, București, Editura Univers, 1998.

Chester, Suzanne, Mary, *Dominance, Marginality, and Subversion in French (Post)colonial Discourse,* LSU Historical Dissertations and Theses, 1991, document disponibil la https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/5173 , accesat pe 16. 04. 2021.

Cixous, Hélène, *The Newly Born Woman (Theory and History of Literature)*, U. S. A, University of Minessota Press, 1986.

Kant, Immanuel, *Critica rațiunii practice*, București, Univers Enciclopedic Gold, 2016.

Sengupta, Sheila, Louise**,** *La Réconciliation Des Féminismes:L'amélioration Du Statut De La Femme Africaine*, French CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY, 2011, teză disponibilă la https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=case1307478844&disposition=inline , accesat pe 10. 04. 2021

## *THE PARADISE OF SENSORIAL RAMIFICATIONS*

**Roxana Silvia Moraru**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: Roland Barthes highlights the polarity of the postmodern era as he embraces the role of a mythologist. He increases his literary contribution via transcendent descriptions meant to emphasize the exhaustive potential of adjectives. Thereby, Barthes becomes an authentic promoter of polysensorial interpretations, expanding upon Bertrand Westphal's geocritic approach. He exploits the infinite possibilities that emerge from the sensory world to capture the ordinary aspects of contemporary French society via mythical methodological devices. Characters and objects are brought to the reader's attention through stimuli, by invoking the paramount significance of all senses. Will readers become part of the authentic spectacle of life by understanding Barthes' paradise of sensorial ramifications?*

*Keywords: Polysensoriality, mythology, emotions, chromatic approaches, sensorial tree*

Conform etimologiei cuvântului, mitologia reprezintă o sinergie perfectă între „mythos" (poveste sau legendă) și „logos" (cuvânt). Asocierea dintre colecția de mitologii barthesiene și contemporaneitatea societății franceze ne proiectează într-o lume complexă și completă a miturilor, care implică o analiză îndeaproape a fiecărui detaliu din lumea seducătoare a produselor cu ale lor „obiecte și imagini de consum" (6). Roland Barthes reușește să reconstruiască o antologie mitologică dominată de talent, magie, semiologie și supra-luciditate. Acesta își urmărește materializarea și consemnarea perpetuă a valorii mitologice a cuvântului datorită unei însemnate convingeri lăuntrice, care avea să devină un microcosm inspirațional: „literatura ar putea fi studiată din acest punct de vedere; există o trece insensibilă și omogenă de la magie la artă, la poezie, la retorică" (7).

Barthes se dovedește a fi o personalitate greu de trecut cu vederea datorită abordării neologice a capacității sale de autodidact. O gestionare corectă a acesteia îl include pe Barthes într-un mic univers al creației, unde literatura și semiologia se întrepătrund cu scopul de a crea perspective literare de o profunzime și autenticitate neasemuite. Scriitorul plasează cuvântul într-o lume a nestematelor, conștientizând și amplificând potențialul acestuia de a creiona personalități, indivizi și societăți. Dorința de cunoaștere, contextul social, dar și valențele scriitoricești ne familiarizează cu diversitatea fațetelor care alcătuiesc personalitatea barthesiană. Asocierile duale dintre individ-scriitor, respectiv semiolog-mitolog reprezintă liantul dintre aparenta simplitate a vieții cotidiene franceze și multitudinea de perspective culturale și spirituale. Acestea ne invită la o introspecție profundă a propriei personalități, dar și la conștientizarea componentei senzoriale, care îmbunătățește și completează esența umană și divină. Este de apreciat modul în care Barthes încropește aceste discursuri literare, atribuindu-le cu succes conotații de ordin moral, social, politic și religios. „Stilul lizibil, vaporos sau năvalnic" (10) permite abordarea facilă a bunelor moravuri, a moralității și a dimensiunii de critică literară. Mitologiile barthesiene epatează atât prin măiestria literară: „nu contează despre ce scrii, ci cum scrii" (10), cât și prin surprinderea unor spații și obiecte din perspective senzoriale inedite. Aceste aspecte facilitează o interpretare ideatică a miturilor și generează o conexiune perpetuă între cititor, sinergia simțurilor și societatea contemporană franceză.

Ca și orice scriitor, Barthes folosește diverse tehnici și referințe literare solide pentru a-și dezvolta, și, în același timp, valorifica abilitățile scriitoricești. Estetica brechtiană, energia lui Sartre, tratatele exhaustive de gramatică ale lui Damourette și Pichon, dar și

lectura lui Michelet (11-12), au intensificat potențialul creator, au încurajat libertatea de exprimare și au dat naștere unor expuneri paralele dintre materialism și spiritualitate, dintre cromatică și candoare, dintre formă și neant. Curiozitatea și interesul cititorului sunt întreținute cu ajutorul elementelor universului barthesian: „umori, suprafețe, texturi, stări de agregare, dinamici"(12), care reprezintă liantul dintre realitate și vis, dintre ființa umană și totalitatea obiectelor care o înconjoară. Conotațiile politice ale mitologiilor conturează cu subtilitate o tentă filosofică întrucât enunțurile prezentate în cadrul acestora implică „întrebări la care așteaptă răspuns și așteptări pe care le vrea satisfăcute" (12).

Din dorința arzătoare de a fi actual, de a atribui o nouă direcție criticii literare, de a accentua relațiile de interdependență dintre conținut și formă, respectiv idee și limbaj, Barthes îmbracă lumea emoțională într-o mantie senzorială răpitoare, hipnotizantă: „tot ce ne atinge mintea străbate mai întâi pielea"(14). Această percepție senzorială promovată prin intermediul mitologiilor barthesiene este împărtășită de criticul Bertrand Westphal, în viziunea căruia spațiul este perceput la superlativ prin intermediul tuturor simțurilor.

Roland Barthes argumentează actualitatea mitologiilor prin conținutul lor care relevă deopotrivă „miturile vieții cotidiene franceze" (15), dar și superficialitatea ideologică care marca mica societate burgheză. Scriitorul, în acest caz Barthes, preia rolul mitologului cu scopul de a determina accepții, înțelesuri, semnificații, fructificând atât mijloacele scrierii, îndeosebi limbajul, cât și atributele de natură fizico-emoțională respectiv talentul, creativitatea, jertfa și munca asiduă. Încă de la începutul volumului, Barthes își exprimă cu convingerea vis-a-vis de polaritatea erei postmoderniste, conturând în mod expresiv țelul altruist al posturii sale de literat semiolog: „eu vreau să trăiesc din plin contradicția timpului meu, cea care este în stare să facă dintr-un sarcasm condiția adevărului" (16).

Pentru a consolida liantul dintre poveste și cuvânt, dar și pentru o mai bună înțelegere a mitului barthesian, este dezirabilă realizarea unei paralele între etimologia mitului și contemporaneitatea acestui termen. Barthes remarcă complexitatea mitului reflectată prin forma acestuia, prin conotațiile sale de ordin formal și istoric, dar și prin abundența particularităților, a virtuților și a spectrului interpretativ care ia naștere cu ajutorul unor obiecte și imagini de consum așa cum am menționat anterior. Perspectiva nemărginită a universului se transfigurează așadar într-un pilon de susținere perpetuă a materiei, a evoluției, a delimitării clare dintre natură și istorie, dintre realitate și mit, respectiv ficțiune. Așadar putem identifica mitul cu un limbaj, care implică un proces cognitiv facil și corespunde unor principii bine definite, o vorbire „formată dintr-o materie lucrată mai înainte în vederea unei comunicări apropiate: întrucât toate materialele mitului, reprezentative sau grafice, presupun o conștiință semnificantă, noi le putem judeca independent de materia lor" (222- 223).

Pentru a aprofunda mitologia ca ramură a științei, Barthes o identifică ca fiind „un fragment din acea vastă știință a semnelor pe care Saussure a postulat-o acum vreo patruzeci de ani sub numele de semiologie" (223). Mitologia reprezintă o știință duală, împletind principii ale semiologiei și ideologiei, ea reușind să-și contureze un scop măreț: „ea studiază idei-în-formă" (225). Barthes rezumă alcătuirea mitului prin prisma următoarei triade: „semnificantul, semnificatul și semnul" (227). El consideră că „literatura ca discurs formează semnificantul; iar relația dintre criză și discurs definește opera care este o semnificație" (226). Mitul relevă dualitatea la nivel emoțional, mai precis cel al conștiintei, prin procedee lingvistice succesive care implică atât sensul, dar și forma: „mitul este un sistem dublu. […] alternând sensul semnificantului și forma sa, un limbaj-obiect și un meta-limbaj, o conștiință pur semnificantă și o conștiință pur imaginantă" (235).

Triada mitului este marcată cu acuratețe și din punct de vedere al terminologiei deoarece Barthes își rezervă libertatea de a puncta și de a admite semnificantul ca formă, semnificatul ca și concept, semnulca și semnificație.

Barthes ne familiarizează cu antagonismul reflectat de către prima componentă a mitului, o bogăție cognitivă și semantică care apare doar ca o palidă reprezentare în fața formei. Aș remarca aici o subtilă paralelă între abundența dimensiunii emoționale ca și componentă a lumii spirituale afișată în deplin contrast cu superficialitatea lumii materiale, care are drept simbol forma: „Semnificantul mitului se prezintă ambiguu: este sens și totodată formă, pe de o parte plin, pe de alta gol" (230). Aș spune că forma reprezintă un element de natură negativă, dar și pozitivă, întrucât reușește să întruchipeze deopotrivă fațeta pierderii, dar și a câștigului: „Ca sens, semnificantul [...] are o realitate senzorială, are o bogăție […] sensul este acum complet, el postulează o cunoaștere, un trecut, o memorie, un ordin comparativ de fapte, idei, de hotărâri" (230). Datorită complexității sale, procesul de evoluție poate genera sentimente de confuzie datorită confruntării directe cu noutatea, care implică nu doar acceptarea pierderilor și asumarea trecutului, ci și angajamentul față de un viitor luminos, care să implice intenții evolutive superioare celor de până acum: „Sensul conținea un întreg sistem de valori: o istorie, o geografie, o morală, o zoologie, o Literatură. Forma a alungat toată această bogăție: sărăcia ei nouă are nevoie de o semnificație care s-o umple" (230).

Mitul reprezintă un artizan care știe să-și folosească cu ingeniozitate conceptul pentru a da profunzime creativității, mai precis, sensului în cazul de față. Așadar, folosind cu acuratețe șablonul mitului, conceptul modelează o lume a poveștilor, a legendelor, o lume polisemantică, care să aducă în atenția cititorilor asocieri nebănuite, capabile să epateze întreaga cvintă senzorială: „mitul nu ascunde nimic: funcția lui este să deformeze, nu să facă să dispară" (234). „Relația dintre conceptul mitului și sens este, în esență, o relație de deformare [...] conceptul deformează evident fața plină" (235), și anume sensul. Curiozitatea umană simbolizează un aspect care ne duce instinctiv cu gândul la dimensiunea afectelor și a plăcerilor. Aș menționa aici faptul că, deși, mitul nu ascunde nimic, ci doar deformează, el transfigurează oarecum realul tocmai spre satisfacerea celor mai nebănuite curiozități, a plăcerilor atât de râvnite de entitățile umane. El devine în mod indirect calea spre lumea ideatică, spre lumea în care omul nu trebuie să înfrunte dimensiunea conștiinței, ci doar să-și manifeste dorințele: „Mitul este o valoare, el nu este supus probei adevărului: nimic nu-l împiedică să fie un alibi permanent" (236).

Sensul și forma întruchipează un raport armonios de interdependență, care asigură o expunere facilă a mitului și totodată întărește conotațiile fantastice transmise prin intermediul acestuia: „sensul este întotdeauna aici pentru a prezenta forma; forma este întotdeauna aici pentru a distanța sensul. Și niciodată nu este contradicție, conflict, ruptură între sens și formă:ele nu se află niciodată în același punct" (236).

Forma a fost proiectată cu acuratețe și un scop bine definit pentru a facilita renașterea semantică și materială a mitului prin negarea și îmbunătățirea elementelor vechi, dar și prin menținerea unui iz de mister, care proiectează cititorul la marginea lumii poveștilor și a legendelor unde cuvintele dau viață, oferă puteri nebănuite și surprind frumuseți neasemuite, fie ele ale unor locuri, personaje sau de ce nu chiar ale unor trăiri și emoții:„sensul își pierde valoarea, dar își păstrează viața, din care se va hrăni forma mitului […] Acest joc necontenit de-a v-ați ascunselea între sens și formă definește mitul" (231).

Asocierile dintre realitate și ficțiune, cauză-efect, sens-formă sunt asimilate triumfal prin noțiunea de concept, care desăvârșește profunzimea mitului, atribuind cunoașterii conotații superlative prin creativitate, prospețime, nemărginire universală: „Conceptul restabilește un lanț de cauze și de efecte, de mobiluri și de intenții. [...] Prin concept, este implantată în mit o întreagă nouă istorie" (231). Atunci când cititorul este proiectat în lumea conceptului mitic, trebuie să fie deschis la interpretări nonconformiste, menite să fortifice noi percepții cognitive și senzoriale: „De fapt, cunoașterea cuprinsă în conceptul mitic este o

cunoaştere confuză, formată din asociaţii moi, nelimitate. Trebuie să stăruim asupra acestui caracter deschis al conceptului; nu este nicidecum o esenţă abstractă, purificată" (232).

Potrivit lui Barthes, rolul complex al semnificantului îşi amplifică profunzimea prin prisma proiecţiei sale, care se extinde până la nivelul terţiar al mitului: „şi tot această duplicitate a semnificantului va determina caracterele semnificaţiei" (236). Liantul dintre concept şi imperialitatea franceză este surprins în deplinătatea sa prin sinergia dintre istorie, cultură şi lingvistică. Complexitatea conceptului mitic ne este dezvăluită de către însuşi Barthes, care focusează „masa nelimitată de semnificanţi" (232) a acestuia. Barthes revine asupra procesului de tranziţie dintre formă şi concept, oferind cititorului indicaţii preţioase în vederea unei comprehensiuni facile a mitului. Cele două polarităţi ale formei şi conceptului, respectiv sărăcia şi bogăţia sunt noţiuni invers proporţionale, care se completează una pe cealaltă pentru menţinerea celui mai înalt scop altruist, evoluţia: „De la formă la concept, sărăcia şi bogăţia sunt în proporţie inversă; sărăciei calitative a formei, depozitară a unui sens rarefiat, îi corespunde o bogăţie a conceptului deschis întregii Istorii; iar abundenţei cantitative a formelor, îi corespunde un mic număr de concepte. Această repetare a conceptului sub diferite forme este importantă pentru mitolog, ea permite descifrarea mitului" (232-233). Ultimul enunţ susţine faimoasa afirmaţie „Repetiţia este mama învăţării!" Morala înfăţişată indirect şi subtil prin prisma conceptului încurajează fiinţa umană să îmbrăţişeze perpetuu dorinţa de creştere, evoluţie şi manifestare a intenţiilor ca o încununare a potenţialului de origine divină.

După aceste menţiuni despre formă şi concept, aş îndrăzni să spun că mitul mijloceşte calea spre regăsirea interioară, constituie o punte între eroi şi oameni, încurajează simplitatea structurală şi bogăţia spirituală, cognitivă. Dacă ar fi să definesc mitul, aş utiliza vorbirea astfel: mitul simbolizează poarta spre profunzime, spre ceea ce se poate vedea în spatele ochilor, ceea ce se poate simţi dincolo de piele şi ai săi receptori, ceea ce se poate mirosi dincolo de epiteliul olfactiv şi ceea ce se poate savura dincolo de papilele gustative.

Un aspect de-a dreptul fascinant pe care l-am sesizat în timpul parcurgerii *Mitologiilor* lui Barthes a fost expunerea neologică a unor concepte precum „Bunătatea, Milostenia, Sănătatea, Omenia" (233), cărora le-a sporit abundenţa prin expresivitate, procedee descriptive neasemuite, prin contopirea curiozităţii şi a emoţiei. Atunci când un scriitor cunoaşte conceptul, dar şi mijloacele, va izbuti să câştige simpatia cititorului, să promoveze scrierea de calitate şi să transmită sentimente. Barthes fructifică posibilităţile infinite care derivă din cadrul lumii senzoriale pentru a surprinde cotidianul francez printr-o lentilă metodologică mitică, în care personajele şi obiectele sunt aduse în atenţia cititorului prin stimuli, prin invocarea însemnătăţii tuturor simţurilor, şi de ce nu a fiecărui simţ în parte.

Pentru realizarea unei conexiuni lizibile cu ramura semiologiei şi pentru a desăvârşi complexitatea terminologică a mitului, Roland Barthes introduce cea de-a treia componentă a acestuia, care se deosebeşte prin autenticitate, putere de fuzionare şi autodeterminare. Vorbim aici despre componenta cea mai proeminentă, şi anume semnificaţia, ca va juca un rol esenţial în procesele de comprehensiune, respectiv interpretare a mitologiilor barthesiene şi nu numai: „În semiologie, al treilea termen nu este altceva, după cum se ştie, decât asociaţia primilor doi: este singurul ce ne este dat pe deplin şi suficient, este singurul ce este efectiv consumat. L-am numit semnificaţie. Vedem deci că semnificaţia este însuşi mitul, aşa cum semnul saussurian este cuvântul (sau mai exact entitatea concretă)" (234). Mitul simbolizează un element care levitează între dimensiunea spirituală şi cea materială. Pentru a-şi îndeplini misiunea, acesta este ghidat şi ajutat de cei doi ucenici ai săi, intenţia, gardianul său spiritual, şi litera, simbol al eternităţii şi universalului material: „Mitul este o vorbire definită prin intenţia ei […] în mult mai mare măsură decât prin litera ei [...]; şi că totuşi intenţia este oarecum fixă, purificată, eternizată, absentată de către literă" (236).

Motivația ne este înfățișată de către Barthes ca substrat al semnificației, liant esențial ce conturează cu succes o dualitate istorică ca formă și transparentă ca sens. Aceasta ne conduce negreșit spre universul mitic, care selectează, asimilează și transfigurează incertitudinea în certitudine, întregul în părți, experiențele în motivații, nevăzutul în văzut, semnele grafice în forme, falsul în autenticitate:„Motivația este fatală. Dar aceasta n-o împiedică să fie fragmentară. În primul rând, ea nu este „naturală": forma își primește analogiile de la istorie [...] o imagine totală ar exclude mitul, sau cel puțin l-ar obliga să nu cuprindă în ea decât totalitatea lui [...] Dar, în general, mitul preferă să lucreze cu ajutorul imaginilor sărace, incomplete, unde sensul este degresat foarte bine, pregătit pentru o semnificație: caricaturi, pastișe, simboluri etc" (239).

În opinia mea, volumul *Mitologii* cuprinde o analiză complexă, menită să confrunte caracteristicile generale ale mitului și implicit ale mitologiei, dar și contemporaneitatea mitului în ideologia franceză de astăzi în care „presa are grijă să demonstreze zilnic că rezerva de semnificanți mitici este inepuizabilă" (240). Ca atare, sunt aduse în atenția cititorului aspecte de actualitate, sesizându-se anumite similitudini și deosebiri între mitologia clasică și expunerea mitică barthesiană. Scopul îl putem distinge prin simplitate și acuratețe. Mitologiile promovează aprofundarea perspectivei literare narative autentice, depășirea convingerilor limitative legate de predilecția față de anumite teme și genuri literare, precum și lupta dintre calitate-profunzime, respectiv imagine-superficialitate: „Nu contează despre ce scrii, ci cum scrii. Toată lumea știe asta, dar toată lumea preferă, de fapt, pentru propria imagine, să fie văzută citind o carte despre îngeri decât un articol despre margarină" (10).

Datorită complexității cortexului său, ființa umană deține abilități de a proiecta lumea ideatică. Reprezentarea acesteia este consemnată prin inventivitate, concesii, dorință, voință și intensitate, pe care aș îndrăzni să le numesc repere semnificative ale discursului mitic barthesian. Ca atare, lumea ficțiunii poate fi identificată cu un sculptor al esenței, care denaturează autenticul pentru a pune în valoare suprafața, superficialitatea, imaginea preferată și promovată de contextul social: „mitologia participă la o făurire a lumii [...] mitologia este un acord cu lumea, nu așa cum este ea, ci așa cum vrea să fie făurită" (268).

Nutresc un sentiment de profundă empatie față de imaginea societății postmoderne franceze, ale cărei extremități sunt trasate spre a fi dăruite posterității de către inegalabilul Roland Barthes. Acesta portretizează un context care poartă cu sine valențele anonimatului burghez, și, în același timp, creează conexiuni între simțuri și limbaj. Cu ajutorul mitului și al condeiului, scriitorul reușește să pună în valoare subiecte tabu legate de om și microcosmosul său cotidian: „toată Franța se scaldă în această ideologie anonimă: presa noastră, cinematograful, teatrul, literatura de mare consum, ceremonialele, Justiția, diplomația, conversațiile noastre, vremea frumoasă sau urâtă, crima care este judecată, cununia la care ne emoționăm, bucătăria visată, haina pe care o purtăm, totul, în viața noastră cotidiană, depinde de reprezentarea pe care burghezia *și-o face* și *ne-o face* despre relațiile omului cu lumea" (252-253).

Contextul politic este de această dată imboldul pentru perpetuarea mitului, o intrigă negativă din care derivă un punct culminant pozitiv, care îi inspiră deopotrivă pe literați și îi provoacă pe cititori să se autodepășească : „însăși negativitatea aparenței burgheze, nesfârșită ca orice negativitate, solicită la nesfârșit mitul" (261). Succesul de care se bucură mitul este direct proporțional cu problematica abordată de acesta. Aș remarca aici interacțiunea dintre mit și mai sus-numitul microcosmos cotidian al entităților umane, dominat deopotrivă de dorința de satisfacere a afectelor și plăcerilor, de conflictul lăuntric intens dintre profunzime și aparență, spirit și înfățișare umană.

Abilitățile literare barthesiene ating desăvârșirea printr-o abordare multilaterală, care fructifică potențialul exhaustiv al adjectivelor. Prin intermediul acestora, Barthes devine un promotor autentic al interpretărilor polisenzoriale, asemeni cunoscutului geocritic Bertrand

Westphal. Universul mitic simbolizează o sursă creatoare, un izvor inspirațional nesecat, care nu cunoaște granițe lingvistice, sociale ori tehnologice: „Statistic, mitul este la dreapta. Aici, el este esențial; bine hrănit, lucios, expansiv, vorbăreț, el se inventează întruna. Cuprinde totul: justițiile, moralele, esteticile, diplomațiile, artele gospodărești, Literatura, spectacolele" (261).

Așa cum am afirmat cu nenumărate ocazii, ființa mea umană cuprinde în definiția sa ca aspect primordial sinergia dintre artă și literatură. Prin urmare, am aplicat o selecție eseurilor barthesiene, de această dată spre satisfacerea propriilor plăceri și afecte și spre aprofundarea perspectivei senzoriale.

Mitologiile lui Barthes au dat naștere unui copac viguros, înalt, care indiferent de vreme, ni se înfățișează mereu la fel de puternic, făcându-ne părtași la regizarea spectacolului vieții. Acest copac reflectă „Natura-substanță" și „Natura-obiect" (134). Ramificațiile care m-au impresionat au fost legate de literatură și artă cinematografică, ale căror interpretări au depășit așteptările mele și m-au proiectat într-un paradis al simțurilor.

Atât literatura, cât și lumea cinematografiei surprind o lume ideatică, dominată de frumusețe neasemuită, lipsită de cusur pe care o vor pune mereu în prim plan printr-o paralelă cu realitatea, cu societatea abrazivă și neșlefuită. Așadar, avem de-a face în permanență cu o comparație între decorul scenografic și cel metropolitan, citadin, între ficțiune și realitate, între personaje, tipologii și oamenii de rând.

Aspectele cotidiene ale vieții de scriitor reflectă „singularitatea mitică a condiției sale" (39). Barthes surprinde ipostaza nonconformistă a concediului tocmai pentru a accentua potențialul de origine divin pe care scriitorul îl deține și îl fructifică indiferent de contextul în care se găsește: „omul de litere se întoarce iute în empireul pe care-l împarte cu profesioniștii vocației" (37). Am putea afirma cu tărie că „nobila vorbire demiurgică," pe care scriitorul o îmbrățișează, reprezintă încununarea tuturor esențelor regăsite la entitățile umane. Astfel, limbajul mitologic îmbină cu succes umanul și divinul, cauzele și efectele, abilitățile native și cele dobândite. Am găsit totuși interesantă expunerea în cadrul tabloidelor a unor aspecte ale vieții cotidiene scriitoricești precum preferința pentru „pijamale albastre […] fetele frumoase, brânza *Reblochon* și mierea de levănțică" (39).Barthes reușește să împletească dragostea pentru literatură cu paradisul senzorial al culorilor, al gusturilor și miresmelor, încununând toate elementele prin dominanta vizuală de care ne vorbea Bertrand Westphal în cadrul conceptului de polisenzorialitate.

Munca literară perpetuă pentru a asigura evoluția devine scopul său, nutrind cea mai puternică convingere interioară a sa: „să scrie mereu, în orice situație" (38). Este necesar aici să fac următoarea precizare: doar despre entitatea umană, sau mai bine zis despre corpul fizic putem spune că este în concediu, în timp ce dimensiunea creatoare, a spiritului este mereu în căutare de subiecte și provocări noi, de cunoaștere, de artă și profunzime, de imagine și simțire: „Scriitorii sunt în concediu, însă Muza lor veghează și naște neobosit" (38). Am remarcat o comparație foarte interesantă pe care Barthes o realizează între scriitori și zei. Scriitorilor le sunt atribuite puteri și atribute hiperbolice deoarece, spre deosebire de ceilalți oameni, ei nu-și schimbă esența în funcție de factorii externi care îi înconjoară (coordonatele spațiale și temporale, împrejurările sociale). Așadar, pentru scriitor primează indubitabil profesionalismul și vocația interioară.

Scriitoarea de sex feminin este portretizată de Barthes într-un mod foarte pitoresc spre a-i pune în valoare dualitatea postmodernă: împlinirea profesională care aduce cu sine independența financiară, cât și cea mai nobilă dintre vocații – de a duce viața mai departe: „femeia de litere constituie o specie zoologică remarcabilă: ea naște, de-a valma, romane și copii" (67). Femeia ne este înfățișată la marginea dintre libertate și captivitate, dintre carieră și familie, căreia i se oferă oportunități cu condiția de a nu se abate de la scopul ei primar, acela de a le dărui copii bărbaților. Ori, dacă îndeplinesc această condiție, femeilor li se

deschide poarta spre viața boemă, spre o carieră, fie ea doar parțială, ajungând chiar la oportunitatea de a atinge „statutul superior al creației" (68) asemeni partenerilor de viață. În pofida realizărilor de tot felul, Barthes subliniază convingerile limitative franceze, care identifică femeia cu „o născătoare disponibilă" (68). Postmodernitatea evidențiază necesitatea unui liant între carieră și cămin, care poate să se concretizeze cel mai probabil prin creația artistică, dar și prin intuiție pur feminină. În această eră a expresiilor gândirii, este dezirabilă și indispensabilă „îngrijirea simplei esențe feminine" (148).„Lumea-femeie" (148) simbolizează un microcosmos al emancipării, care reflectă dorința de evoluție a femeilor, care doresc să se simtă utile, apreciate și să-și creeze o oarecare independență profesională și financiară. Să fie oare femeia postmodernă o luptătoare disponibilă, care deține toate atuurile necesare pentru a reuși atât personal, cât și profesional? Rămâne la latitudinea fiecărei reprezentante a sexului frumos să decidă cum gestionează cele trei componente aș spune eu esențiale pentru atingerea succesului în orice plan: inima, mintea și voința...

Barthes ne introduce în fascinantul univers al non-culorilor din studiourile d'Harcourt, unde actorii primesc conotații divine, datorită „frumuseții nepământene" (31). Oamenii de rând se deosebesc de actori deoarece nu împart aceeași scară evolutivă artistică și spirituală ca și aceștia. Chipul artistului devine puntea dintre corp și lumea spirituală, facilitând „o înălțare fără grabă și fără efort" (31). Un element dezirabil și esențial pentru clădirea unei cariere actoricești promițătoare îl reprezintă fotografia studioului d'Harcourt, prin care actorul dobândește „o splendoare inalterabilă, o seducție fără urmă de răutate, o forță intelectuală care nu însoțește neaparat arta sau frumusețea actorului"(32), cu alte cuvinte tot ce i se poate refuza „cărnii de rând" (32). În concluzie, superficialitatea publicului burghez este subliniată prin imagini și reprezentări perfecte ale actorilor, care sunt înfățișați aidoma zeilor: „spectatorul […] gustă doar perfecțiunea unei iconografii" (24). Barthes subliniază procesul de metamorfozare perpetuă la care sunt supuși actorii spre un scop nobil, și anume construirea unui univers artistic autentic. Pentru actor, teatrul și lumea cinefilă îi oferă un prilej de a demonstra abilitățile sale, de a transmite mai departe jertfa, pasiunea și implicarea totală: „actorul […] se lasă mâncat din interior de către personaj" (130) prin „dăruirea trupului său Artei" (130). Lumea cinefilă poate fi identificată cu un stimul promițător al cuvintelor senzoriale prin ale sale „arlechinade, mimă, culori țipătoare, semi-măști" (131).

În *Iuliu Cezar,* Mankiewicz cucerește dominanta vizuală prin semnul distinctiv al măreției Romei Antice, și anume bretonul, care este simbol al obârșiei latine: „romanii sunt romani datorită celui mai citeț dintre semne, părul de pe frunte" (34). Bretonul, asociat cu portretul fizic și trăsăturile americane, anglo-saxone și latine generează autenticitate cinefilă și extravaganță în ochii critici ai spectatorilor francezi. Stimulii senzoriali sunt evidențiați prin transpirația de pe chipurile actorilor, care apare ca emblemă a moralității: „toate fețele asudă întruna" (35). Pentru ca morala să fie desăvârșită, personajul lui Cezar este singurul care nu transpiră deoarece el este înfățișat ca și „obiect al crimei", care „rămâne uscat, deoarece el nu știe, el nu gândește, el trebuie să aibă fața curată, distantă și rece ca o dovadă în justiție" (36).

Continuând analiza îndeaproape a lumii cinefile, putem remarca „un admirabil chip obiect" (84), care îi aparține Gretei Garbo. Aceasta joacă rolul reginei, iar dominanta vizuală a publicului este eclipsată de trăsăturile neasemuite ale chipului feminin, acoperit de „fard gros ca o mască de zăpadă" (84), care scoate în evidență ochii. Organul vizual simbolizează poarta spre suflet, liantul dintre profunzime, ceea ce se află sub machiaj, femeia Greta Garbo, și ceea ce întruchipează ea pe marile ecrane, personajul Reginei Cristina. Chipul Gretei Garbo reprezintă locul de întâlnire al divinului cu umanului, frumusețea neasemuită fiind completată de „relația voluntară, deci omenească, între curbura nărilor și arcada sprâncenelor, o funcție rară individuală" (85).

Filmul *Continent pierdut* ne înfățișează o perspectivă mitologică orientală, care subliniază exotismul mitic prin culoare, motive etnografice și diversitate gastronomică. Cultura orientală constituie un etalon senzorial de interpretare, conturat prin forme, o spiritualitate ferită de viața cotidiană tumultoasă cu care este familiarizată populația mediocră. Barthes promovează importanța polisenzorialității prin asocierea a două elemente care sunt vitale și care îndrumă entitățile umane spre noi orizonturi ale cunoașterii. Ființa umană are nevoie de „energie și culoare" (134) pentru a înțelege complexitatea propriului cortex.

Pentru a întregi descrierile sale pitorești, personalitatea barthesiană completează tabloul senzorial cu detalii ale unui univers culinar ideatic. Încă o dată, vizualul se remarcă ca suveran al celorlalte simțuri întrucât „bucătaria din Elle este o adevărată bucătărie a văzului" (150). Barthes distinge dualitatea reflectată de învelișul preparatelor culinare, care stimulează simțul vizual, dar, în același timp, reprezintă un simbol al artei culinare franțuzești: „ Glazurile din *Elle* slujesc de fond unor înfrumusețări exagerate: ciuperci șlefuite, puncte din cireșe, motive din lămâie lucrată cu migală, coji de trufe, pastile de argint, arabescuri din fructe zaharisite" (151).

Barthes transpune simplitatea aspectelor cotidiene ale societății franceze prin descrieri și cromatici de neegalat, care pun în mișcare simțurile, generând trăiri și trezind emoții intense oricărui tip de cititor. Fie că vorbește despre lumea cinefilă, despre universul literar ori despre artele gospodărești, Barthes pune în slujba adjectivelor construirea unui paradis senzorial, care epatează prin autenticitate, intensitate și comparații nemaiîntalnite. Mitologiile barthesiene expun o perspectivă literară inedită, prin care Barthes își încununează cu succes valențele postmoderniste scriitoricești. L-aș identifica pe Barthes cu un artist nonconformist, care pictează, regizează, oferă mireasmă și desfătare papilelor gustative printr-un microcosmos literar ideatic.

## BIBLIOGRAPHY


Barthes, Roland, *Mitologii*, București, Editura Vellant, 2015.

Lyotard, Jean-François, *Postmodernul pe înțelesul copiilor- Corespondență 1982-1985*, Cluj, Editura Biblioteca Apostrof, 1997.

Westhpal, Bertrand, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Translated by Robert Tally Jr., Editura Palgrave Macmillan, 2011.

# *NON-VERBAL COMMUNICATION IN MARK HADDON'S "THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT –TIME"*

**Alina-Lucia Ardelean**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: The paper expands upon Mark Haddon's "The Curious Incident of the Dog in the Night – Time," approached via Palmer's internalist and externalist perspectives with a view to highlighting the unusual life experience of Christopher Boone, a sensitive, awkward and animal lover, affected by autism, confronted with many limitations in social interactions and communication acts. Autistic children have a different way of communicating non-verbally and different perspectives of understanding the world. Christopher's externalist perspectives are reflected through the awkward interactions with those people who are not able to comprehend his need for direct and clear acts of speech. The internalist perspective is determined by the range of Christopher's preoccupations with Maths and his intense desire to become an astronaut.*

*Keywords: Christopher Boone, non-verbal communication, external and internal perspectives, Asperger Syndrome*

Mark Haddon's The Curious Incident of the Dog in the Night -Time is a novel whose protagonist Christopher Boone, nicknamed Jesus, by himself and by his parents, is a fifteen year-old teenager, who starts an investigation of Wellington's murder, his neighbor's dog. Christopher, a sensitive, awkward and animals' lover, with a dissonant sensory experience of the world, renders his emotions in an expressive and physical ways.

From the beginning of the book, we can identfy an autistic academic child, telling us all that is necessary to find out about his condition, without making any references to the medical terminology of Asperger Syndrome. All we know is that *autism*, as a disease, encompasses many behavioral problems and symptoms. One of the coping mechanisms regarding autistism is rendered very well in the following quotation:"I put my hands over my ears and closed my eyes and rolled forward till I was hunched up with my forehead pressed onto the grass. The grass was wet and cold. It was nice" (4). Children affected by *autism* face many limitations in social interactions and communication acts, and also have restrictive activities and preoccupations. The major concern of the specialists regarding autism consists in the fact that an autistic brain processes, organizes and recovers information in a different manner compared to a typical person. And this is precisely what Christopher does, when he compares his brain to an overloaded computer which is generated by multi-tasking:

> And this is why people's brains are like computers. And it's not because they are special but because they have to keep turning off for fractions of a second while the screen changes. And because there is something they can't see people think it has to be special, because people always think there is something special about what they can't see, like the dark side of the moon, or the other side of a black hole, or in the dark when they wake up at night and they're scared (148).

Endowed with a photographic memory, he is able to solve academic Maths problems but, at the same time, he is overwhelmed by visual and verbal stimuli, unfamiliar to him. They cause him to shut down, cover his eyes and ears while he is groaning or screaming. He detests physical contacts, unknown environments and the colours yellow and brown: "These are some of the reasons why I hate yellow and brown YELLOW 1. Custard 2. Bananas (bananas also turn brown) 3. Double Yellow Lines 4. Yellow Fever… 5. Yellow Flowers 6.

Sweet Corn …BROWN 1. Dirt 2. Gravy 3. Poo 4. Wood …5. Melissa Brown…"(105-106), which are typically elements for an autistic child.

Autistic children have a different way of communicating non-verbally. In Christopher case, when he is overwhelmed by many stimuli; his coping mechanism consists of covering his eyes with the hands, believing that they are invisible for everyone. The impression of invisibility makes Christopher think that his eyes are hidden and not deprived of the ability to catch sight of the things around him. His hands are like a mask which help him retreat into his own world. There are many passages in the novel which reflect Christopher's behaviour to cover his eyes, for instance:

> I put my hands over my ears and closed my eyes and rolled forward till I was hunched up with my forehead pressed onto the grass. The grass was wet and cold. It was nice (4).

> So I put my hands over my ears to block out the noise and think (180).

> I sat down on one of the chairs next to it and I closed my eyes. And I put my hands in my pockets and Toby climbed into my hand and I gave him two pellets of rat food from my bag and I gripped the Swiss Army knife in the other hand, and I groaned to cover up the noise because I had taken my hands off my ears, but not so loud that other people would hear me groaning and come and talk to me (180).

All people who know Christopher realize that he has problem with body language and try to adjust their communicative acts to his disorder, whereas those who do not know him, will speak with him in an innapropriate way: "I do not like strangers because I do not like people I have never met before. They are hard to understand. It is like being in France, which is where we went on holiday sometimes when mother was alive, to camp" (45).

Christopher has learned many behavioural patterns through repetition instead of being trained with respect to non-verbal communication practices: "And I said, 'Thank you for supper'" (120), because that is being polite.

Similar to communicative acts, reading someone's face or giving details about someone's look represent a provocation for Christopher. He understands that someone's yelling or shouting stands proof to an angry reaction. He can easily identify it as an abnormal behaviour: "I could tell that he was angry because he was shouting, and I didn't want to make him angry so I didn't say anything else until we got home" (27).

An interesting ability which reveals Christopher's external world is rendered through the olfactory sense as a way for accomplishing non-verbal communication: "He smelled of body odor and old biscuits and off popcorn, which is what you smell of if you haven't washed for a very long time, like Jason at school smells because his family is poor" (49).

He is highly aware of the importance of looking when two or more people interact with one another, giving us a reason why people do that. His father's avoidance to look into his eyes reflects the hiding of truth and the negation of reality, as pointed out in the following quotation:

> He didn't look at me when he said this. He kept on looking through the window. Usually people look at you when they're talking to you. I know that they're working out what I'm thinking, but I can't tell what they're thinking. It is like being in a room with a one-way mirror in a spy film. But this was nice, having Father speak to me but not look at me (28-29).

He also avoids looking at people, because he does not like strangers and social interactions: "I did not look at his face. I do not like looking at people's faces, especially if they are strangers" (47).

Christopher is able to read someone's intention due to his embedded patterns of behaviour: "I could see that she was watching me and waiting for me to leave because I could see her standing in her hall on the other side of the frosted glass in her front door" (40).

Many changes have occurred in Christopher's life such as the new neighborhood, the good results obtained during the tests, his relationship with his father; moreover, the safety ensured by the new pet dog allows him to see life in a positive way, with excitement and pride, becoming more confident regarding the fact that he can achieve his goals and dreams. The end of the novel is a triumphant one, because Christopher realizes that he has grown up:

> And then, when I've done that, I am going to go to university in another town... And I can live in a flat with a garden and a proper toilet. And I can take Sandy and my books and my computer.And then I will get a First Class Honors degree and I will become a scientist.
> And I know I can do this because I went to London on my own, and because I solved the mystery of Who Killed Wellington? and I found my mother and I was brave and I wrote a book and that means I can do anything (268).

People affected by the autism spectrum disorder have different perspectives of understanding the world. Christopher's externalist perspectives are reflected through the awkward interactions with persons who are not able to comprehend his need for direct and clear acts of speech. For Christopher, the honesty in his relations with other people is very important; it is like a warranty that is accepted and understood. The ordinary people have that filter which help them to avoid words and things that are offensive or intrusive. Christopher does not have this ability, and this determines him to be more restrictive in social interactions, making his option even to avoid them.

Notice is to be made in the a below paragraph of an autistic statement which spills Christopher the beans even if he does not define himself as being a person with Asperger Syndrome: "'You can either buy the A to Z or you can hop it. I'm not a walking encyclopaedia." And I said, 'Is this the A to Z?' and I pointed at the book. And he said,' No, it's a sodding crocodile." And I said, 'Is this the A to Z?' because it wasn't a crocodile and I thought I had heard wrongly because of his accent" (229). It is hard for Christopher to understand the irony of the respective understatement because he has been taught to follow the same social routines and behavioural patterns in social interactions, which reflect his externalist perspectives of the world.

The internalist perspective is obvious at the very beginning of the novel, when Christopher introduces himself as a child keen on Maths and endowed with the intense desire to become an astronaut. He has the tendency to assign every communicative act to a speaker, which seems to be a direct form of discourse more convenient for Christopher's ways of interaction in accordance with his life style. His main concern, revealed in the above quotation, is to label the shop man as a difficult person to be understood and finds no answers to his ironic way of communicating and to his inappropriate behaviour.

His encounters with strangers, as we have seen in the above quotation, can be also approached from the internalist perspective. Strangers are unable to affectively bond with autistic people, causing confusion and frightening states of mind because they use figurative language without knowing the importance of a simple, clear and direct type of communication. Being educated in a weird school and the fact that he has never been left home alone by his parents does not allow him to establish social interactions with people who possess no speech clarity and who speak a foreign language for Christopher, that he is unable to understand:

> I do not like strangers because I do not like people I have never met before. They are hard to understand. It is like being in France, which is where we went on

holiday sometimes when Mother was alive, to camp. And I hated it because if you went into a shop or a restaurant or on a beach you couldn't understand what anyone was saying which was frightening. It takes me a long time to get used to people I do not know. For example, when there is a new member of staff at school I do not talk to them for weeks and weeks. I just watch them until I know that they are safe (45-46).

For Christopher, the meeting of strangers is similar to what he experienced when he was in France, together with his parents. At first, when he met a foreigner, he had the impression of being misunderstood. This is a good way to exemplify what difficulties autistic people have to face in decoding nonverbal communication. For an autistic person, social interaction represents a struggle with the ironies and metaphors employed by the ordinary people, which obstruct communication. Christopher, as many other people affected by the Asperger Syndrome, faces the so-called "social fog," which is outlined in his social interaction when he does not understand nonverbal communication or when he reads and does not understand the meaning of the messages. Such "violations of expectations," or "disharmonies of style" (Gilder, 2003: 112) mean an unfamiliar teritory in interpersonal communication. This "social fog" is nothing else but a modality of showing how emotions try to captures words, which means an internal preoccupations for thoughts and feelings rather than for spoken communication. Memories are the only props that help the protagonist to succeed in life. He feeds himself on memories and on behavioural patterns as Christopher does when he has to face panic. As he has few basic behavioural patterns and strategies, he often freezes and must internalize to get rid of the unpleasant situation. His journey to London and the use of public transport means put him in close contact with unknown persons and new events and distresses him because he does not have behavioural strategies for overwhelming people and sounds:

> And then more people came into the little station and it became fuller and then the roaring began again and I closed my eyes and I sweated and I felt sick and I felt the feeling like a balloon inside my chest and it was so big I found it hard to breathe. [...] And it was exactly like having flu that time because I wanted it to stop, like you can just pull the plug of a computer out of the wall if it crashes, because I wanted to go to sleep so that I wouldn't have to think because the only thing I could think was how much it hurt because there was no room for anything else in my head, but I couldn't go to sleep and I just had to sit there and there was nothing to do except to wait and to hurt (217).

Although Mark Haddon is not used to experiencing panic and anxiety the way an autistic person does, and because of it, maybe, he exaggerates a little bit the portrayal of Christopher's thoughts and emotions, for the main reason to make the novel more credible. The author outlines the applicable elements from autistic spectrum disorder when he chose to portray Christopher, emphasizing the externalist and internalist perspectives of the protagonist.

## BIBLIOGRAPHY

Haddon, M. (2003) *Curious Incident of the Dog in the Night-time*, Paperback, Vintage Publishing House

Palmer, Alan, *Social Minds in the Novel.* The Ohio State University Press. 2010

# *PROFESSOR ION BREAZU AT 120 YEARS SINCE HIS BIRTH. NOVEL CONFERENCES*

**Sabina Larisa Marin (Oltean)**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract: An important activity carried out by Ion Breazu, to which we want to refer, is that of university professor and mentor of entire generations of students, who confirmed their value over time and who did not hesitate to testify for the pedagogical qualities and more his human choice.*
*In the "Ion Breazu" archive, provided by the family to the Museum of Transylvanian History in Cluj, there is among the remaining documents a speech by the professor from 1923, then a student, prepared for the change of leadership of the "Alba Iulia" Student Circle, led for a short time as president. The student circles operated within the Society of Students in Letters from Cluj, and it is possible that they were established by regions, including the students who lived in that area. They participated and held conferences in the villages and towns assigned to each circle, which Ion Breazu did, as he confesses in his speech.*

*Keywords: university, graduates, lectures, mentor, archive*

În 4 aprilie se împlinesc 120 de ani de la naşterea profesorului Ion Breazu. Născut la 1901 la Mihalţ, judeţul Alba, într-o familie modestă de ţărani, după studii efectuate în satul natal, Blaj şi Orăştie, se înscrie la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii „Regele Ferdinand I" din Cluj, de unde îşi obţine licenţa în 1924. Cercetătorul se stabileşte în oraşul de pe malul Someşului şi se implică masiv în procesul de culturalizare a poporului, în cadrul ASTREI sau ca profesor universitar, fiind urmaşul lui Gheorge Bogdan-Duică. Remarcat de acesta din urmă, Ion Breazu primeşte recomandarea de-a urma cursurile *Şcolii Române de la Fontenay-aux-Roses*, de lângă Paris, condusă de Nicolae Iorga, unde, între 1926-1928, elaborează teza *Edgar Quinet et les Roumains*, cu care va obţine titlul de doctor în 1931.

Ion Breazu va fi redactor la săptămânalul clujean „Societatea de mâine", apoi arhivar suplinitor la Arhivele Statului din Cluj, profesor suplinitor, şef al secţiei bibliografice şi al bibliotecii în cadrul Muzeului Limbii Române din Cluj şi apoi administrator, iar din 1943 va fi numit conferenţiar la Facultatea de Litere clujeană, apoi, după muncă asiduă şi dăruire de sine, va deveni profesor şi şef al catedrei de Istoria literaturii române, funcţie de care se va mai bucura doar 3 ani, până la stingerea sa din viaţă, la 11 mai 1958.

Cercetătorul Ion Breazu ataşat de estetica lui Ion Chinezu cultiva simplitatea şi exactitatea afirmaţiilor, şi mai ales se simte atras de fenomenele sociale stringente ale zilei, luptând toată viaţa pentru recuperarea literaturii Transilvaniei, căreia a încercat să îi redea locul în cadrul larg al literaturii naţionale, cu dragoste nețărmurită pentru naţiunea română.

Lucrările profesorului Ion Breazu au fost adunate în volumul *Literatura Transilvaniei,* din 1944, şi postum, Mircea Curticeanu publică două volume de *Studii de literatură română şi comparată*, din 1970 şi 1973.

Ca profesor universitar, Ion Breazu, a devenit mentorul unor generaţii întregi de studenţi, care şi-au confirmat valoarea în timp şi care nu au ezitat să depună mărturie pentru calităţile pedagogice şi mai ales umane ale acestuia. El însuşi fost student al universităţii clujene, Ion Breazu avea să îşi amintească cu emoţie de faptul că a aparţinut acelei generaţii de tineri intelectuali atraşi de apelul lui Vasile Pârvan de a studia în nou înfiinţata Universitate a Daciei Superioare. Conferenţiarul va preda cursurile *Generaţia de la 1848, Generaţia „Tribunei"* şi *Generaţia „Familiei", Istoria literaturii române* etc. în care va împleti dragostea pentru literatură cu atracţia pentru istoria presei româneşti, iar prin cursurile

sale speciale despre *Ioan Slavici*, *George Coşbuc*, *Eminescu* şi *I.L. Caragiale*, aşa cum îşi amintesc unii dintre foştii studenţi, a reuşit să atragă atenţia. Militând prin orice mijloace pentru culturalizarea poporului, calităţile lui de îndrumător s-au manifestat în cadrul Asociaţiunii ASTRA, căreia i s-a dedicat din plin, dar şi în cadrul universităţi clujene, atât în perioada studenţiei cât şi în cea de profesorat, unde iese în evidenţă calitatea sa de pedagog. Tonul său era tot timpul echilibrat, analiza era inexpresivă din punct de vedere stilistic, însă nu lipsea acurateţea pedagogică. „Nimic pedant însă, iar erudiţia redată pe-nţeles, deci eliberată de tot ce-ar putea fi bănuit drept fastidios, ostensibil, exagerat savant, căci avea oroare de afectare şi poză”[1]. O altă caracteristică importantă scoasă în evidenţă de Mircea Zaciu ni se pare onestitatea extraordinară de care dădea dovadă, cu ajutorul căreia reuşea întotdeauna să scoată în evidenţă valorile minore ale creaţiei transilvănene.

În arhiva „Ion Breazu”, oferită de către familie Muzeului de Istorie al Transilvaniei din Cluj, se găseşte printre documentele rămase o cuvântare a profesorului din 1923, pe atunci student, pregătită pentru momentul schimbării conducerii Cercului Studenţesc „Alba Iulia”, pe care l-a condus o scurtă perioadă în calitatea de preşedinte. Cercurile studenţeşti funcţionau în cadrul Societăţii studenţilor în Litere din Cluj, şi e posibil ca acestea să fi fost înfiinţate pe regiuni, din ele făcând parte studenţii care locuiau în acea zonă. Aceştia participau şi susţineau conferinţe prin satele şi oraşele alocate fiecărui cerc, ceea ce a făcut şi Ion Breazu, după cum mărturiseşte în discursul său.

Tonul fără patimă şi fără dorinţa de a crea disensiuni, precum şi modul în care Ion Breazu justifică schimbarea conducerii, demonstrează altruismul, demnitatea şi devotamentul pentru popor de care a dat dovadă întreaga viaţă, mai presus de toate punând dragostea pentru naţiunea română, pentru ţăranul care trebuia culturalizat, susţinut şi din rândurile căruia insista să se descopere creatorii de frumos.

Din start, recunoaşte că Cercul studenţesc a fost susţinut de oameni prin jertfe materiale şi sufleteşti care i-au permis să se dezvolte şi să crească în acţiuni. Au existat şi lucruri bune şi mai puţin bune, iar neînţelegerile din sânul membrilor cercului, care au generat schimbarea, se datorează lipsei de „*coeziune sufletească* care face posibilă colaborarea puterilor şi care constituie puterea de viaţă a altor cercuri”, neexistând „o serioasă şi intimă colaborare între bătrâni şi tineri”. Acest fapt a condus la ignorarea scopului cercului, care, de fapt, este unul clar cultural. Conducerea cercului, care îşi dădea demisia, a încercat să dezvolte „o activitate culturală acolo unde era multă nevoie de ea, în oraşele şi chiar în *satele* noastre. Prin ceea ce am făcut noi vara trecută am îndreptat activitatea cercului către marile oraşe care au mai multă nevoie de cultură”, spune Ion Breazu. Dintre alte lucruri bune pe care le-au înfăptuit, acesta aminteşte de bibliotecile populare înfiinţate în sate şi personal îşi doreşte ca aceia care urmează la conducere să continue efortul de culturalizare în aceeaşi direcţie, prin „întărirea scopului cultural prin conferinţe nu numai la sate”.

Lăsăm mai departe cititorul să descopere îndemnurile pe care studentul de atunci, Ion Breazu, le transmite colegilor săi. Dorim doar că mai menţionăm că profesorul universitar Ion Breazu a devenit unul din cei mai activi membri ai ASTREI, atât prin contribuţiile sale editoriale, cât şi prin activitatea sa neobosită desfăşurată în teritoriu, reflectată în articolele informative şi nu numai.

[1] Mircea Zaciu, *Ion Breazu*, în *Ca o imensă scenă Transilvania...*, ediţia a II-a, prefaţă de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p. 411.

**La Cercul Studențesc „Alba Iulia”**

**„Onorată societate,**

Comitetul de față astăzi pleacă. La demisionarea lui țin să spun și eu câteva cuvinte despre ceea ce a făcut el, despre ceea ce a intenționat să facă și despre drumul pe care crede să-l apuce acest cerc pe viitor.

Știți bine ce a făcut acest cerc până la venirea noastră la conducere. Încerc cu această ocaziune câteva aprecieri care însă nu trebuie să stârnească nicio patimă sau disensiune. Un lucru înainte de toate țin să vi-l aduc aminte: *cercul a putut să trăiască*. Au fost puțini cei care n-au refuzat să-i susțină viața, dar să mă credeți că în mult din ceea ce au făcut ei este și jertfă. Jertfă de materiale și sufletești – aceasta nu trebuie să uităm. Și această jertfă a putut să susțină viața cercului pe care eu îl văd acum trecând în adevărata lui fază de dezvoltare.

De aceea au rămas câteva lucruri bune și câteva lucruri rele, câteva bețe în roate pe care noi am încercat întrucâtva să le delăturăm și pe care viitorul comitet are datorința să le caute și el și să le delăture pentru prosperarea și *vigoarea* acestui cerc.

Mai întâi ne-a lipsit acea *coeziune sufletească* care face posibilă colaborarea puterilor și care constituie puterea de viață a altor cercuri.

Pe teritoriul de viață al cercului nostru sunt multe și bune elemente. Ce folos însă că legătura dintre ele nu s-a cimentat? Nu s-a făcut o serioasă și intimă colaborare între bătrâni și tineri și astfel s-a șters mult din strălucirea cu care – mi-aduc aminte – idealul se proiecta la înființarea acestui cerc. Cei bătrâni nu se coborau, cei tineri nu aveau îndrăzneală să intre și astfel forțe valoroase au stat de-o parte și și-au făcut chiar idei pesimiste despre viitorul acestui cerc.

Din această lipsă de coeziune sufletească decurge al doilea neajuns: nepreciziunea sau chiar ignorarea scopului cercului. Să mă explic: ceea ce trebuie să fie sădit în sufletul fiecărui membru al acestui cerc e *scopul lui cultural*. Dacă acest scop e ignorat, să mă credeți, *cercul nu mai are rațiune de a exista*. Din lipsă de coeziune și colaborare sufletească acest scop a rămas nedefinit. Și chiar ignorat de marea majoritate a membrilor cercului. Dacă ar fi fost acestea din întruniri și mai ales din fapte, scopul s-ar fi primenit luminos în sufletul fiecăruia și ar fi adus dragoste și avânt pentru realizarea lui.

Dar înaintașii noștri, cei care au meritul de a fi înființat acest cerc au avut de luptat și cu greutățile începutului. Și, spuneam mai sus că au fost câțiva cei care au făcut chiar *jertfe* pentru cerc. Aceste jertfe au fost acelea care au făcut cunoscut cercul nostru și i-au făcut chiar un nume bun în orașele din județul nostru. Și această activitate a fost și ea un început de realizare a scopului care stă la baza acestui cerc. Prin seratele și reprezentațiile aranjate s-a mișcat lumea orășenească, i s-a arătat că studențimea e în stare să alcătuiască un *corp,* ale cărui brațe să dezvolte mai apoi o activitate rodnică acolo unde trebuie: *la țară*.

Comitetul care-și dă astăzi demisia a cercat cu modestele puteri care îi stăteau la îndemână să apropie mai mult activitatea acestui cerc de adevărata lui menire. Situația anormală în care a ajuns studențimea la sfârșitul anului trecut ne-a depărtat de Cluj multe din cele mai bune elemente. Dar aceasta nu ne-a degradat. Atâți câți am mai rămas ne-am pus în gând să dezvoltăm o activitate culturală acolo unde era multă nevoie de ea, în orașele și chiar în *satele* noastre.

Prin ceea ce am făcut noi vara trecută am îndreptat activitatea cercului către marile orașe care au mai multă nevoie de cultură. Dacă-mi permiteți aș asemăna modesta noastră activitate cu un râu care-și croiește drumul prin deșertul stors de secetă. Pământul e bun, e rodnic, îi lipsesc însă binefacerile apei. Când apa se va strecura în măruntaiele lui, se va îmbrăca în cea mai frumoasă podoabă a naturii. Noi am fost mai mult un pârâiaș cu ape puține, dar în urma noastră vin cei mulți. Izvorul e puternic și el există în sufletul fiecărui tânăr, trebuie numai deșteleni și îndreptat spre albia râului.

La conferinţele ţinute în vară am cercat chiar să formăm o ideologie a activităţii noastre culturale. Căci, domnilor, toţi ştiu că cercul nostru are un scop cultural. Însă cuvântul „cultural" are un înţeles aşa de vag şi neprecis în capul fiecăruia. El trebuie umplut cu miez, cu puncte de reper pe care să se sprijine toţi în activitatea lor. Şi m-ar plăcea ca aceia care urmează după noi să continue în direcţia aceasta pe întărirea scopului cultural prin conferinţe nu numai la sate, ci chiar şi la oraşe. Ţăranului îi dai principiile elementare de cultură aşa cum le poate el înţelege, orăşeanului îi analizezi ideea, îi dai chiar perspective noi. Să nu credeţi că vreau să atribui acestui cerc un rol de educator cultural al intelectualilor noştri. Dar, domnilor, în oraşele universitare se frământă idei pe care cei de la provincie nu le prind decât din frazeologia searbădă a gazetelor. Un exemplu e în mişcarea anti ştiinţă care are un caracter eminamente naţional şi cultural. Ei, acest cadru al ei l-am simţit mai mult noi, cei pe care ne-a frământat această mişcare zi de zi, aici. Şi din această frământare am ajuns cu toţii să înţelegem marea primejdie care ameninţă *cultura noastră naţională*. Asupra acestei primejdii se poate atrage atenţia prin conferinţe bine gândite. Prin aceasta se trezeşte totodată dragostea pentru cultura naţională şi se va căuta mai mult cunoaşterea şi promovarea ei.

Dar noi nu am făcut numai ideologie, am cercat cu modestele noastre puteri să facem şi lucruri care să rămână. Sunt *bibliotecile populare*. Deocamdată am creat două în două din comunele fruntaşe de pe terenul nostru de activitate. Sunt două care însă am vrea să constituie un început care trebuie continuat cu credinţă de oricare ne urmează – şi cred că odată acestui cerc cultural i se va atribui meritul de a fi înfiinţat în fiecare sat câte o modestă casă de citire care să fie nu nucleu de propăşire culturală şi de dragoste faţă de carte. Căci vorbele, domnilor, se ascultă cu drag, dar se uită repede; cartea rămâne în continuu contact cu cel care îi caută binefacerile.

Această activitate culturală va avea însă şi un rezultat binefăcător, atât pentru noi cei care o îndeplinim cât şi pentru acei cărora le-o oferim. E cunoaşterea reciprocă. Noi vom cunoaşte frumuseţile şi lipsurile trecutului nostru de activitate, vom căuta să ne umplem sufletul de frumuseţe, le vom spune unii altora, pentru că ele constituie un titlul de mândrie legitimă pentru noi; vom căuta să explicăm, să găsim cauzele lipsurilor şi remediile lor. Ei, cei în mijlocul cărora vom merge, dacă noi vom fi la înălţimea demnităţii noastre, vor vedea în noi, într-adevăr, ceea ce se spune de multe ori aşa de banal despre tineri: viitorul de aur al Neamului. Vor vedea în noi „*profeţi adevăraţi*", nu mincinoşi, ca să întrebuinţez expresia acelui venerabil protopop al Zlatnei care nu s-a sfiit să ne numească astfel în faţa poporului adunat în biserică.

Succesul cu care se va mândri studenţimea noastră, cu drept cuvânt, va fi câştigarea încrederii ţăranului nostru. Căci dumnealor asistă astăzi, la cinci ani după fericita unire, la o tristă stare de spirit la marile noastre mase ţărăneşti. Demagogismul politic care s-a revărsat din belşug asupra sufletelor primitoare ţărăneşti a spulberat aproape toată încrederea în ceea ce ţăranul numeşte „domn". Şi, domnilor, să nu credeţi în motivul cu care se justifică această nefastă propagandă politică: în educaţie politică a maselor. Până când ţăranul nu-şi va câştiga un suport *cultural* scris al sufletului său, până când cultura nu-i va pune la dispoziţie cele mai elementare criterii de judecată, până atunci politica, mai ales aşa cum se face astăzi, nu va turna în sufletul lui decât neîncredere, ori chiar ostilitate faţă de ea. Când el ne va vedea în activitatea noastră sinceri, nepreocupaţi de niciun interes personal, ne va iubi, ne va primi cu drag în casa lui şi ne va asculta cu drag sfaturile, aşa cum le ascultă pe ale preotului şi învăţătorului său. În drumul către sufletul ţăranului să nu uităm însă că cel mai bun călăuz al nostru este intelectualul satului. Dacă vom câştiga încrederea acestuia, drumul către sufletul ţăranului va fi deschis şi nu avem decât să luăm cea mai curată parte a cugetului nostru ca să intrăm în el.

La activitatea noastră de astă vară, acești intelectuali ne-au primit ca pe niște adevărați fii ai lor. Țin să vă amintesc faptul acesta și aici, căci el constituie una din mulțumirile mele sufletești, ale acelora care am fost ospătați cu belșug și material și sufletește în casele lor.

*

Din toate cele înșirate până aici, noi avem mângâierea sufletească de a fi realizat în scurtul timp cât am stat la conducere o mică parte. Dumneavoastră, acelora care veți urma vi se va da posibilitatea de a merge mai departe în realizarea scopului cercului nostru. Forțe noi au intrat în cerc, trebuie câștigată, de la început însă, încrederea lor, pentru a nu-și forma o altă judecată decât cea bună despre acest cerc.

Să nu uitați, mai ales, că conducerea cercului e unul dintre factorii principali care va duce la acea coeziune sufletească de care vorbeam la început. Întâlnirea deasă la probe, succesele obținute în comun, fenomenul muzicii va lega strâns sufletele membrilor cercului. Pe lângă lucrul bine organizat, îți oferă totdeauna posibilitatea de a alcătui un program la înălțime și ascultat cu drag.

*

Dar ar fi multe de spus, aceste gânduri ne-au frământat în drumurile pe care le-am făcut astă vară. Experiența ne-a deschis drumuri pe care nu le bănuiam, ne-a produs neajunsuri chiar, dar totodată și mulțumiri sufleteşti pe care nu le bănuiam.

Dar închei, lăsând celor care vin să spună cuvinte bazate pe o și mai largă și bogată experiență.

*

Mulțumesc membrilor comitetului pentru dragostea cu care au înțeles să colaboreze împreună. Mulțumesc, în special, domnului conducător de cerc pentru munca pe care a depus-o în vară pentru succesul micilor noastre festivaluri. Mulțumesc, în fine, tuturor acelora cu care am bătut drumurile activității noastre culturale, împreună.

Viitorului comitet îi doresc dragoste de muncă, înțelegere reciprocă și mai ales, mult, mult entuziasm. Dacă tinerețea le va da acest entuziasm, toate celelalte vor veni îmbelșugate în urma lui.

Din partea-mi, promit că voi contribui, cu modestele mele puteri, oricând la propășirea și prestigiul acestui cerc.

Cluj, 2 decembrie, 1923”.

# *SCENARIO PLANNING FOR ORGANIZATIONAL DEVELOPMENT IN PUBLIC LIBRARIES*

**Camelia-Irina Căldăruşă**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Public libraries' users are nowadays changing cultural and social behaviors and needs, and subsequently public libraries are required to deal with the ongoing change and innovate. Changing services and spaces so to better respond to communities' needs cannot however work without a strong link to an inherent change at organisational level. Scenario Planning is considered an efficient managerial tool for the strategic development of public organizations such as public libraries, as it allows to envision and develop sustainable strategies for continuous innovation. This article explores the main dimensions of scenario planning as a tool for innovation and strategic development, and four cases of public libraries that used scenario planning for organizational change.*

*Keywords: scenario planning, public libraries, organizational development, innovation management*

*Che cosa è lo scenario planning?*

Lo *scenario planning* (in italiano *pianificazione degli scenari*) è una tecnica emergente per la valutazione di quanto le organizzazioni (pubbliche o private) siano pronte ad affrontare scenari futuri che si potrebbero verificare tra circa 10 anni. Lo *scenario planning* rientra nelle tecniche di gestione strategica ed è utilizzato per valutare sia i rischi e le opportunità che il futuro potrebbe riservare, che la capacità delle organizzazioni di affrontare l'incertezza e i cambiamenti che potrebbero avvenire nell'ambiente in cui si opera. Lo *scenario planning* mira ad immaginare cosa potrebbe riservare il futuro e con quali azioni l'organizzazione potrebbe rispondere ai cambiamenti, basandosi più sul giudizio degli stakeholder che su delle previsioni quantitative. Ciò significa che lo *scenario planning* va fatto da gruppi di stakeholder che riflettono insieme sulle dimensioni degli scenari futuri e sulle azioni desiderabili e fattibili che l'organizzazione dovrebbe sviluppare per affrontare il cambiamento strategico. La pianificazione degli scenari facilita dunque lo sviluppo di una strategia sostenibile in quanto tiene conto sia della complessità degli ambienti in cui l'organizzazione si inserisce, che delle peculiarità organizzative e delle capacità interne di reagire alle variazioni ambientali.

La pianificazione degli scenari contribuisce alla generazione di piani strategici più realistici ed efficaci ed è particolarmente utile quando:

- I piani strategici attuali non tengono conto delle dinamiche dell'ambiente in cui si inserisce e dei cambiamenti che potrebbero avvenire nel futuro;
- L'organizzazione è più reattiva che proattiva, trovandosi in uno stato di inerzia;
- Il futuro dell'ambiente in cui opera l'organizzazione è incerto;
- L'organizzazione sembra di aver perso la consapevolezza dei bisogni degli utenti e degli altri stakeholder esterni;
- C'è una forte necessità di comprendere le criticità e le opportunità interne ed esterne e di apportare persone con visioni variegate nel processo di pianificazione strategica.

Lo *scenario planning* può essere considerato parte integrante della conoscenza di un'organizzazione in quanto grazie a questo strumento vengono mappate le interazioni tra

vari elementi ambientali (politici, economici, sociali, tecnologici) e l'impatto che esse potrebbero generare sul funzionamento dell'organizzazione.

La pianificazione degli scenari viene fatta normalmente durante sessioni di workshop volte a stimolare la conversazione strategica e alle quali partecipano degli stakeholder interni provenienti da diverse aree organizzative e stakeholder esterni. Ciò con l'obiettivo di raccogliere delle prospettive variegate sul futuro del settore di interesse. Nel caso di una biblioteca pubblica, le persone che potrebbero essere coinvolte nel processo di *scenario planning* sono:

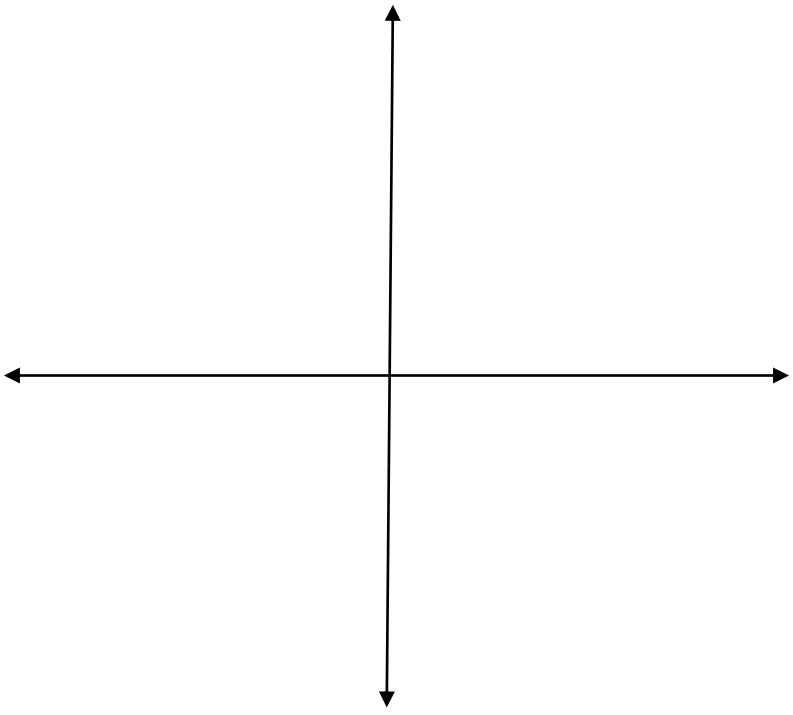
- *La direzione della biblioteca*, in quanto avrà potere decisionale nella messa in atto delle azioni da intraprendere per affrontare il cambiamento organizzativo;
- *Esperti e professionisti del settore*, in quanto possono apportare nuove visioni sulle dinamiche future del settore;
- *Il personale bibliotecario*, in quanto ogni giorno a contatto con le criticità organizzative e opportunità di sviluppo;
- *Autorità locali*, in quanto detentori di visioni sulla relazione futura tra biblioteca e il territorio di riferimento;
- *Possibili partner*, in quanto potrebbero fornire spunti sul futuro delle partnership territoriali;
- *Fornitori*, piuttosto di servizi e tecnologie digitali, in quanto portatori di conoscenza sullo sviluppo futuro delle tecnologie digitali e sul loro impatto sul consumo culturale;
- *Volontari*, poiché sono il punto di contatto tra la visione di qualcuno esterno alla biblioteca e qualcuno interno all'organizzazione;
- *Gli utenti* dei servizi bibliotecari, in quanto detentori di bisogni specifici e di visioni sul come potrebbero usufruire dei servizi e degli spazi della biblioteca nel futuro;
- *Non-utenti*, poiché in grado di fornire spunti sui bisogni potenziali del territorio di riferimento.

Lo *scenario planning* è dunque un valore aggiunto nei processi di progettazione strategica in quanto stimola l'apertura verso nuove idee e opportunità di sviluppo, così come l'interazione e lo scambio all'interno di gruppi di lavoro eterogenei. Inoltre, lo *scenario planning* aiuterà il management della biblioteca a riflettere sulle risorse attuali in un'ottica del futuro, prevedendo e pianificando azioni per favorire l'apprendimento organizzativo e processi di cambiamento snelli e sostenibili. Alcune biblioteche hanno infatti percepito i vantaggi e hanno integrato lo *scenario planning* nei loro processi di pianificazione strategica (Coperman, 2006).

*Lo scenario planning per il cambiamento culturale. Il caso della Arlington Public Library (Virginia, USA)*

La Biblioteca Pubblica Arlington, situata nella contea di Arlington (Virginia, Stati Uniti d'America), un territorio altamente multiculturale, si trovava sotto la pressione di innovare i servizi bibliotecari affinché essi rispondano meglio ai bisogni della comunità di riferimento. Ciò nelle condizioni di un budget poco elastico e abbastanza ridotto. Siccome anche la direzione della biblioteca desiderava attuare un cambiamento culturale orientato al raggiungimento di valori come la leadership partecipata, l'empowerment dei professionisti della biblioteca, la collaborazione inter-funzionale e trans-disciplinare e l'innovazione dei servizi bibliotecari, è stato deciso che il miglior strumento per attuare tale cambiamento organizzativo fosse lo *scenario planning*.

Il percorso di *scenario planning* è stato portato avanti da un gruppo composto da dodici persone provenienti da tutti i dipartimenti della biblioteca. Il processo di *scenario planning* è incominciato con la revisione dei piani strategici già esistenti e con una serie di sessioni di confronto con persone esterne all'organizzazione, come per esempio consulenti, futurologi e rappresentanti di altri enti della contea (il coordinatore delle Biblioteche Scolastiche del territorio, il responsabile dei Servizi Tecnologici per gli enti pubblici ecc.). Ciò con l'obiettivo di confrontarsi insieme sul come integrare le politiche di gestione della contea con le esigenze organizzative della biblioteca e i bisogni specifici della comunità. In seguito a questa serie iniziale di incontri e confronti si è giunto all'idea che i fattori che impatteranno maggiormente sul futuro della biblioteca sono: (a) il rapporto tra cittadini e biblioteca pubblica (con focus su concetti come la cittadinanza attiva, l'inclusione sociale e la partecipazione dei cittadini alle decisioni riguardanti la biblioteca) e (b) fattori economici (come per esempio la diminuzione dei redditi della classe media di cittadini e la riduzione del budget della biblioteca). Nella fase successiva costituita da un workshop di un giorno al quale ha partecipato il team interno di lavoro, le due variabili ('rapporto tra cittadini e biblioteca pubblica' e 'fattori economici') sono diventate le assi della *matrice degli scenari.* Dall'incrocio delle due assi sono risultati quattro scenari, all'interno dei quali sono stati distribuiti gli elementi raccolti nelle fasi iniziali del processo di *scenario planning*. Infine, a ciascun scenario è stato assegnato un titolo evocativo.



L'ultima fase dello *scenario planning* ha comportato la connessione di questo percorso al processo di pianificazione strategica. Visti gli obiettivi iniziali di attuare un cambiamento culturale e raggiungere nuovi valori a livello organizzativo (come ad esempio la leadership partecipata e l'empowerment del personale), il management ha deciso di dar avvio all'integrazione tra lo *scenario planning* e la pianificazione strategica con la comunicazione interna volta alla sensibilizzazione del personale. A tale proposito sono state attuate una serie di azioni (come delle newsletter periodiche, riunioni tra il team di progetto e lo staff per la condivisione degli avanzamenti e dei risultati raggiunti) volte a condividere con tutto il personale il percorso fatto e i suoi obiettivi e a incoraggiare lo staff della biblioteca ad esprimere commenti, opinioni ed idee aggiuntive. Il coinvolgimento del personale è continuato con un workshop di un giorno, aperto a tutto lo staff, e facilitato dal direttore di risorse umane, durante il quale, i partecipanti (suddivisi in sottogruppi) hanno riflettuto sulle possibili direzioni di azione per ciascuno degli scenari definiti precedentemente. Oltre alle idee interessanti raccolte, le iniziative hanno creato senso di appartenenza tra il personale della biblioteca e hanno ridotto la resistenza al cambiamento.

Il management della biblioteca ha successivamente confrontato e incrociato le azioni strategiche proposte dallo staff e dal team di progetto, notando che alcune strategie sarebbero state efficaci in tutti o almeno in 3 su 4 degli scenari proposti. Più nello specifico, le direzioni strategiche ritenute come indicazioni da perseguire nel futuro sono state:

1. Sfruttare la tecnologia in modo efficiente ed efficace per rispondere al meglio ai bisogni futuri degli utenti.
2. Riprogettare i processi di lavoro e creare percorsi formativi per lo staff

**Figura 1 - La matrice degli scenari per la Arlington Public Library (Robinson et.al., 1998)**

della biblioteca affinché esso acquisti le competenze necessarie per rispondere ai bisogni dei cittadini e per attrarre nuovi pubblici.

3. Sviluppare metodi e strumenti adatti per attrarre finanziamenti.

Nell'anno successivo al percorso di pianificazione strategica utilizzando il metodo dello *scenario planning* è stato messo in atto un programma di formazione dello staff di tipo "train the trainer" (in italiano "formare il formatore"), è iniziata la ristrutturazione delle divisioni di lavoro, sono stati attratti dei finanziamenti per un nuovo sistema informativo più snello, e la cultura organizzativa si stava progressivamente orientando verso la partecipazione democratica ai processi decisionali e l'empowerment del personale (Robinson et. al., 1998).

*Lo scenario planning per la gestione dell'innovazione e del cambiamento: il caso delle biblioteche pubbliche danesi*

In Danimarca lo *scenario planning* è stato utilizzato in alcune tra le più grandi biblioteche con lo scopo di sviluppare un pensiero in grado di riconoscere i cambiamenti sociali, economici, politici e tecnologici che avvengono nell'ambiente in cui agiscono le biblioteche pubbliche danesi e di risponderne in modo adeguato (Kristiansson, 2007). Lo *scenario planning* è stato utilizzato per tre progetti con obiettivi differenti:

a) *Il progetto "The good library fusion"* per la gestione della fusione avvenuta nel 2006 tra le biblioteche pubbliche delle città di Korsør, Slagelse e Skælskør.

Nel caso di questo progetto, i direttori dei tre sistemi bibliotecari hanno impegnato lo *scenario planning* per formulare una visione congiunta e una strategia sostenibile per il nuovo sistema bibliotecario risultato in seguito alla fusione. A partire da questi obiettivi,

sono state intraprese una serie di azioni volte alla creazione di un piano strategico, come per esempio interviste con le direzioni e con lo staff delle tre reti di biblioteche e un workshop di tre giorni al quale hanno partecipato circa 70 persone (manager e professionisti provenienti dai tre sistemi bibliotecari). Gli scenari delineati in seguito a queste iniziative hanno considerato quattro categorie maggiori di utenti e i loro bisogni specifici. Infine, le linee strategiche delineate per ciascuno degli scenari hanno riguardato le competenze future del personale bibliotecario e le misure da attuare per la formazione dello staff e il cambiamento organizzativo.

b) *Il progetto "The young people project"* sviluppato dalle Biblioteche Pubbliche di Copenaghen che mirava alla progettazione di servizi innovativi per gli utenti giovani.

Nel caso di questo progetto, lo *scenario planning* è stato utilizzato come strumento per stimolare la creazione di nuova conoscenza relativamente ai bisogni degli utenti giovani e di creare modelli replicabili di innovazione degli spazi, dei servizi e dei programmi dedicati ai giovani. Il progetto è stato portato avanti da un gruppo di 5 persone (direttori e responsabili dei servizi per i giovani) dalle biblioteche municipali di Copenaghen sotto la guida di un ricercatore. Il percorso di *scenario planning* è iniziato con delle interviste con i membri del gruppo di lavoro effettuate dal ricercatore, mirate a stimolare il pensiero riflessivo sui propri assunti e pratiche di lavoro. Nella seconda fase sono stati organizzati 5 workshop di lavoro durante i quali sono state definite delle categorie particolari di utenti giovani (ad es. quelli desiderosi di acquisire continuamente nuova conoscenza, quelli orientati alla sperimentazione, quelli interessati alle tecnologie digital emergenti, quelli che conoscono bene i servizi della biblioteca ecc.) e i loro bisogni specifici. A partire da queste riflessioni sono stati poi costruiti degli scenari e sono state proposte delle possibili direzioni strategiche per la progettazione di spazi e servizi per gli utenti giovani.

c) *Il progetto "Come diventare un buon intermediario o comunicatore?"* sviluppato presso le Biblioteche della città di Gentoft nel 2005 con lo scopo di sviluppare nuove strategie per l'audience development. Più nello specifico, attraverso lo *scenario planning* si è cercato di sviluppare modelli e strategie in grado di spostare l'attenzione dalla selezione dei materiali al dialogo e alla mediazione con la comunità della città di Gentofte. Al progetto hanno partecipato 9 bibliotecari provenienti da 5 biblioteche diverse. Durante una serie di incontri con temi specifici (ad es. la comunicazione attraverso i nuovi media, i servizi web, la conoscenza delle banche dati, la condivisione della conoscenza all'interno dell'organizzazione) si è riflettuto in modo provocatorio e critico sulle attuali pratiche di lavoro e sono state delineate strategie per favorire lo sviluppo di nuovi metodi e strumenti per l'interazione con il territorio di riferimento.

*Lo scenario planning per il ripensamento della missione: il caso delle biblioteche lituane*

In Lituania è stato lanciato nel 2012-2013 il progetto nazionale di ricerca LiBiTOP volto a ripensare i ruoli delle biblioteche pubbliche, scolastiche e speciali affinché esse affrontino al meglio le sfide e sfruttino le opportunità del decennio a venire. In questo caso lo *scenario planning* è stato impegnato per facilitare l'analisi dei cambiamenti che avranno impatto sulla domanda di servizi bibliotecari e sullo sviluppo organizzativo di queste istituzioni culturali (Kosow & Gaßner, 2008; Bishop, Hines & Collins, 2007).

Per la raccolta dei dati necessari alla costruzione degli scenari sono stati organizzati 8 workshop ai quali hanno partecipato circa 140 stakeholder (bibliotecari, autorità locali, cittadini, fornitori e partner). Grazie ad attività interattive è stato stimolato il dibattito sulle

sfide e le opportunità future nel mondo delle biblioteche e sono stati definiti quattro scenari per ciascuna delle tre tipologie di biblioteche (pubbliche, scolastiche, speciali). Complessivamente, tutti gli scenari hanno preso in considerazione l'evoluzione dell'accesso alle informazioni per i cittadini e il coinvolgimento delle biblioteche nell'attuazione delle strategie nazionali. Più nello specifico l'accesso alle informazioni per i cittadini è stato valutato in rapporto con i possibili cambiamenti economici, legali, tecnologici e sociali, mentre il coinvolgimento delle biblioteche nell'attuazione delle strategie nazionali riguardava il riconoscimento delle biblioteche come attori nel raggiungimento degli obiettivi strategici nazionali e le misure governative volte a sostenere lo sviluppo delle biblioteche (Manzuch, 2016a). Dalla combinazione di queste variabili sono risultati un totale di 12 scenari, quattro per ogni tipologia di biblioteca.

Successivamente alla definizione degli scenari, è stata avviata la seconda fase del progetto, ovvero la definizione di una strategia di sviluppo delle biblioteche tenendo conto dei piani strategici passati e presenti e degli scenari futuri precedentemente delineati. Ciò con l'obiettivo di incrociare le strategie attuali con le opportunità e le minacce future e, di conseguenza, definire dei piani strategici realistici e una riconfigurazione sostenibile della missione delle biblioteche lituane. Il risultato finale del progetto è stato un documento strategico contenente delle raccomandazioni concrete di sviluppo strategico per le autorità locali e per i responsabili delle biblioteche (Manzuch, 2016b).

*Lo scenario planning per la gestione delle collezioni: Il caso della biblioteca dell'Università Lincoln (Nebraska, SUA)*

La biblioteca dell'Università Lincoln di Nebraska (SUA) ha utilizzato lo *scenario planning* per prefigurare quattro possibili scenari per lo sviluppo futuro delle collezioni. A questo proposito è stata organizzata una prima sessione di brainstorming con lo staff della biblioteca con lo scopo di delineare i fattori trainanti dello sviluppo futuro delle collezioni. Da una lista di circa 25 elementi emersi dal confronto dei partecipanti alla sessione di brainstorming, sono stati registrati per la definizione degli scenari solo quelli ritenuti più importanti e più incerti, ovvero i bisogni degli utenti (che spaziano da esigenze degli studenti universitari a quelle dei ricercatori) e la politica dei prezzi praticata dagli editori (che spaziano da prezzi monopolistici a prezzi accessibili). Dall'incrocio delle due variabili sono emersi quattro scenari e sono state definite delle strategie per ciascuno di loro. Alcune delle strategie proposte sono state: l'estensione degli orari di apertura e l'incremento del supporto offerto agli utenti, l'acquisto di materiale prevalentemente digitale e collaborazioni con i fornitori per sviluppare delle interfacce più *user-friendly* dei vari software utilizzati nella biblioteca (Giesecke, 1999).

## BIBLIOGRAPHY


Bishop, P., Hines, A., & Collins, T., (2007). The current state of scenario development: an overview of techniques. *Foresight, 9* (1), 5-25.

Coperman C. (2006). *Picture this. A guide to scenario planning for voluntary organisations*. NCVO, London.

Giesecke, J. (1999). Scenario Planning and Collection Development. *Journal of Library Administration*, 28:1, 81-92.

Kosow, H., & Gaßner, R. (2008). *Methods of future and scenario analysis*. DIE.

Kristiansson, Michael René (2007). Strategic reflexive conversation – a new theoretical-practice field within LIS, *Information Research*, 12(4), [Disponibile a: http://InformationR.net/ir/12-4/colis/colis18.html].

Manzuch, Z. (2016a). The Lithuanian libraries' future: scenario planning for developing strategies, *Qualitative and Quantitative Methods in Libraries (QQML)*, 5, 417–426.

Manzuch, Z. (2016b). Project LiBiTOP: Evidence-based decisions for strategic management of the Lithuanian library network, *Alexandria: The Journal of National and International Library and Information Issues*, Vol. 26(1), 28–45.

Robinson, C., Cincotta, A., Qualters, R. & Friedman, A. (1998). Arlington County Public Libraries Look to the Future. In Giesecke, J. (1998). *Scenario Planning for Libraries*. Library and Information Technology Association (U.S.), & Library Administration and Management Association, Chicago: ALA Editions of the American Library Association.

# *VLADIMIR COLIN: INTERFERENCES BETWEEN SCIENCE FICTION AND FANTASY*

**Andrada Parchirie**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: Vladimir Colin is the main exponent of the fantasy genre in Romanian literature. Infuenced by French literature, he promoted this genre without knowing the English concept which has nothing in common with the fantastic of the romantic tradition, French and German.The definition of these concepts differs from one culture to another. The fantasy became a true cultural phenomenon due to the works of William Morris, Robert E. Howard, J.R.R Tolkien and George R.R Martin. At the same time, he chose to write science fiction, a literature sometimes situated between utopia and onirism. A large part of the approach is focused on the literary analysis of Vladimir Colin's prose in order to highlight the specific elements of fantasy and science fiction: a different world or dimension, heroes, magical powers, unusual habits, symbols, numbers and magical objects, mythical beings, an alternative reality. Therefore, the science fiction can also be utopian and anti-utopian, however, to avoid confusion, these genres are analyzed separately in the present study.*

*Keywords: science fiction, fantasy, fantastic, utopia, anti-utopia*

Dacă ar fi să ne raportam la o concepție monistă asupra universului, le-am putea atribui lumilor ficționale un termen comparativ: ,,o paletă foarte bogată de alternative imaginare la lumea primară", însemnând unica lume reală. Lumile pe care și le imaginează autorul reprezintă doar o parte din ceea ce rezervă universurile posibile alternative. Lumea ficțională este ,,o lume în sine", care deține propriile repere de spațiu și timp, legile sale, decorul, personajele și aventurile ei. Astfel, există, în opinia lui Corin Braga, trei mari genuri literare : utopia, science-fiction și literatura fantasy menite pentru a crea lumi noi, prin diferite procedee: ,,amplificarea sau adăugarea, reducerea și excluderea, opoziția și contrastul etc." [1]

În Epoca Luminilor, utopia miza pe călătoriile extraordinare, iar la începutul secolului XIX, odată cu momentul dezvoltării scientismului, aceasta intră în sfera de referință a romanului științific. Într-o accepție mai largă a ,,junglei genurilor", utopia și science-fictionul sunt înrudite, poziționându-se între ,,vecinii comuni: mitul și legenda, basmul, povestirea fantastică, pastorala, picarescul și romanul de aventuri, relatarea de călătorie, știința popularizată etc.". Cu toate că aceste două genuri literare au caracteristici comune, utopia și science-fictionul nu se suprapun. Științifico-fantasticul poate fi și el la rândul lui utopic, dar și antiutopic, la fel se întâmplă și în cazul utopiilor și antiutopiilor care pot deveni științifico-fantastice. Totuși, pentru a evita confuzia, aceste genuri trebuie ,,separate analitic, folosind criteriul prezenței sau al absenței științei (și a tehnologiei)". [2]

,,Antiutopia este o critică sau o satiră a unei societăți ideale propuse de o utopie, care inversează trăsăturile pozitive reunite în această utopie" și nu se depărtează de mundus.[3] În acest fel, o povestire poate o avea o atmosferă utopică sau antiutopică în funcție de poziția adoptată de autor, ,,polului în care se plasează acesta", utopia și antiutopia fiind ,,într-un

[1] Corin Braga (coord.), *Morfologia lumilor posibile: utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy,* Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 20.
[2] Raymond Williams, *Utopia and Science Fiction*, în Andrew Milner(ed.), *Tenses of Imagination, Raymond Williams and Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Bern, Peter Lang, 2010, p.95, *apud* Corin Braga, *op.cit*, p.22.
[3] Corin Braga, *op.cit*., p. 59.

raport reversibil".[4]Aceşti poli pot aparţine binelui sau al răului, antiutopia reducând textul la absurd. Utopiile S.F. îşi îndreaptă atenţia spre oferirea unei largi viziuni asupra societăţilor viitoare.

Al treilea gen literar, apropiat de cele discutate, se numeşte fantasy (noţiune regăsită în critica literară anglo-saxonă). Acest concept a fost discutat de Rosemary Jackson, utilizând în studiul său numeroasă bibliografie franceză, definindu-l ca un mod literar ce ar coincide cu termenul de fantastic, precum a fost definit de Tzvetan Todorov, Roger Caillois sau Marcel Brion[5].

Fantasticul, care apare în secolul XIX, aparţine paradigmei moderne, lăsând impresia unui sentiment de ,,desvrăjire a lumii". Lumea fantastică valorifică tocmai acea întrerupere dintre lumea naturală şi cea supranaturală. Creatorii de literatură fantastică profită de ,,pactul realist de lectură, de convenţia de verosimilitate, pentru a introduce, pe neaşteptate, făpturi şi evenimente care şochează" [6]cititorul. Pe când, utopia creează impresia de posibilitate.

Corin Braga este de părere că există o neînţelegere între conceptul de fantasy şi cel de fantastic, care este strict datorată traducerii noţiunii de fantastic, din limba franceză. Astfel, fantasticul este plasat undeva între feeric şi realist, între miraculos şi mimetic. Însă, conceptul anglo-saxon numit fantasy capătă în limba franceză cu totul o altă semnificaţie, cea de feeric. Totodată, atunci când supranaturalul interferează cu sfera naturalului apare modul fantasy, în schimb, atunci când sfera supranaturalului se pierde, ,,privând făpturile, obiectele sau evenimentele care provin din ea de un sens şi de o explicaţie, avem de a face cu modul fantasticului"[7]. Science-fictionul, spre deosebire de literatura fantasy, este raţional, pe când a doua implică o iluzie, aparţinând metafizicului.[8]

Termenul de fantasy este de multe ori confundat cu cel de fantastic, pornind de la concluziile teoreticianului Tzvetan Todorov. În limba engleză ambii termeni sunt definiţi prin acelaşi lexem: *fantasy.* Această literatură nu are nimic în comun cu fantasticul de tradiţie romantică, franceză şi germană, în special. Astfel, miraculosul feeric al basmelor ar fi o cheie de lectură pentru literatura fantasy. Se cunoaşte faptul că miraculosul feeric nu necesită nicio clarificare, fiindcă lumea prezentată nu va ajunge la pragul înţelegerii raţionale, faptele miraculoase devenind firesti. Proza fantastică depinde de condiţia de a-şi păstra starea de ezitare, în care cititorul nu transcende şi nici nu îi este oferit prilejul de a căuta o lămurire.

Florina Ilis îl citează în cartea sa pe Darko Suvin care remarcă trei distanţări ale genului, constituind obstacole în a defini cu exactitate literatura science-fiction şi e vorba despre: ,,distanţarea critică faţă de direcţia canonică a literaturii, apoi de o distanţare estetică faţă de literatura fantastică şi, în cele din urmă, de o distanţare poetică faţă de textele de vulgarizare ştiinţifică, non-literare."[9]

Literatura S.F. nu intră în canonul tradiţional, decât în ,,mica literatură, ca subprodus al imaginaţiei, creaţie marginală în raport cu o sferă de scrieri concentrate sub lupa oficială şi declarată iremediabil literatură de consum". Acest gen s-a complăcut o bună perioadă de timp în ,,postura de literatură de ghetou", iar acum, prin noile sale contribuţii, doreşte să iasă la lumină şi să fie mai bine explorat.[10]

Criticul evreu Darko Suvin confirmă faptul că orice definiţie a genului science-fiction nu poate fi bătută în cuie, existând şi problema canonului clasic care încurajează o înţelegere

[4] *Ibidem,* p.34.
[5] *Ibidem,* p. 24.
[6] Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion,* London & New York, Routledge, 1986, pp. 13-60, *apud* Corin Braga, *op. cit.*, p.25.
[7] Corin Braga, *op. cit.*, p. 29.
[8] *Ibidem.*
[9] Florina Ilis, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficţiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005, p. 17.
[10] Mircea Opriţă, *SFmania. Ghidul curiosului,* Editura Limes, Floreşti, 2018, pp. 108-109.

superficială a științifico-fantasticului, descurajându-i serios pe unii autori, care merită un loc mai important în literatură S.F.[11]

Cu certitudine, science-fictionul propune ficțiuni mimetice ale unor lumi aflate într-o continuă schimbare, diferențiindu-se de romanul istoric și explorând legătura dintre omenire cu mediul tehnologic, creând acel șoc în fața lumilor posibile și necunoscute. În felul acesta, S.F.-ul dorește să poziționeze lectorul în poziția de observator al realităților alternative, trecute, prezente ori viitoare și ,,să adopte unghiul de vedere al unui etnolog virtual", având și o perspectivă critică. Însă cititorului îi este permis să își pună întrebări cu privire la limitele imaginarului social și cu ,,privire la risipirea ideologică pe care o presupune acest imaginar"[12]

Științifico-fantasticul, în canonul clasic, nu reprezintă o literatură veritabilă, ci mai degrabă o curiozitate, iar o critică adevărată ar trebui să găsească dintre toți scriitorii ,,sefiști"[13] pe aceia care s-au devotat anticipației românești și au adus-o la un rang înalt. În țara noastră, cei mai devotați și talentați reprezentanți ai S.F.-ului vor rămâne următorii autori: Felix Aderca, Liviu Radu, Vladimir Colin, Ion Hobana, Horia Arama, Victor Kernbach, Adrian Rogoz. De asemenea, nu-i putem exclude nici pe criticii care au adus numeroase studii, contribuții și au obținut premii în acest domeniu: Ion Hobana, Cornel Robu, Florin Manolescu, Mircea Opriță.

În România, fenomenul science-fiction a luat amploare în perioada comunistă, fiind susținut de partid. Acesta încuraja tinerii să publice și să se alăture noii mișcări prin participarea la cenaclurile organizate în vecinătatea căminelor culturale, la turismul S.F. Acest lucru reiese și din articolele publicate în revista *Anticipația*, prin care se elogia literatura științifico-fantastică, ca modalitate de expresie, invitând tot mai mulți tineri (fani ai genului) să se alăture acesteia, întrucât aceasta se conformează criteriilor esteticii literare și existau suficiente motive, spun ei, să considere că această literatură nu este altceva decât ,,un excelent mijloc de antrenare, de educare și stimulare a imaginației și că acest gen literar ușurează în mare măsură impactul omului cu șocul viitorului."[14]

Literatura științifico-fantastică, numită și literatură de anticipație, a luat naștere în anii '50 în România, fiind influențată de sub-genul hard S.F., avându-i ca reprezentanți Vladimir Colin, Ion Hobana, George Anania, Romulus Bărbulescu, Mircea Opriță, Cornel Robu etc. Se cunoaște faptul că ,,rădăcina utopică" îi va găzdui pe aceștia și pe alții să publice proză S.F., să participe la cenacluri și să acorde premii tinerilor sefiști. Nu e de mirare că pe parcursul dezvoltării acestui gen literar, științifico-fantasticul_a avut și ,,răgazul de a vira înspre distopie", însă ,,răbufnirile sale utopice a fost mult prea evidente", iar o etapă esențială a fost cea pe care Mircea Opriță o numește ,,momentul dogmatic". S.F.-ul românesc, în jurul anului 1955, începe să experimenteze un alt soi de utopie, marcată de ideologia comunismului marxist-leninist. [15]

În literatura română există numeroase legături între proza fantastică și literatura științifico-fantastică, însă științifico-fantasticul românesc devine și mai relevant pentru elementul magic și miraculos, chiar dacă reprezentații genului au cercetat domeniul științelor un timp îndelungat, fiind atrași de progresul științific.

Vladimir Colin este principalul exponent al genului fantasy în literatura română, care a scris acest gen de literatură fără să cunoască conceptul englezesc, deoarece a fost, de-a

[11] Carl Freedman, *Critical Theory and Science fiction,* Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2000, pp. 86-87.

[12] Roger Bozzetto, *Genul science-fiction*, traducere de Livia Iacob, Editura Institutul European, Iași, 2010, pp.16-19.

[13] Vom folosi noțiunea ,,sefist", așa cum apare în volumul lui Voicu Bugariu, *Literați și sefiști. O confruntare de mentalități*, Editura Revista Electronică Pro-Scris, Ploiești, 2008.

[14] Ioan Albescu, *O modalitate de expresie estetică-Literatura de anticipație tehnico-științifică*, în ,,Almanah Anticipația", București, 1989, p. 4.

[15] Mircea Opriță, *op.cit.,* p. 26.

lungul vieții, influențat de literatura franceză. În același timp, a avut o predispoziție pentru literatura științifico-fantastică, situată, uneori, între utopie și onirism. Vladimir Colin este unul dintre importanții reprezentanți ai științifico-fantasticului din România. Acesta își manifestă preferința pentru tema călătoriei în timp și spațiu și pentru fantezia eroică, ceea ce îi pune continuu la încercare imaginația de a crea personaje, obiceiuri, obiecte neobișnuite care îl scoate pe cititor din sfera romanului obișnuit, dându-i șansa să descopere noile premise ale unei realități alternative în care personajele, mai degrabă interesante decât excepționale, sunt puse să acționeze în situații nefirești.

Pentru a configura această interferență dintre science-fiction și fantasy, am analizat romanele *Babel, Pentagrama* și mini-romanul *Divertisment pentru vrăjitoare.*

*Babel* poate fi privit ca o alegorie, firul romanului urmărește drama personală a protagoniștilor care sunt puși la diferite încercări, scoțând la lumină indignarea acestora împotriva neputinței, în care un torționar (Scat Mor) își pune victimele la diferite încercări. Scat Mor nu poate fi decât o invenție, credibilă, de care personajele se tem și care le provoacă nedumeriri și stări de confuzie. Toate imaginile șocante de pe planeta Babel sunt regizate cu minuțiozitate, mimând foarte bine viața, o capcană, deci, în care vor aluneca personajele. De altfel, acest Scat Mor ar putea fi interpretat și ca un ,,Big Brother*"* orwellian care își veghează tot timpul personajele ca pe niște marionete, universul, aparent utopic, se întoarce împotriva nou-veniților, generând șocul și spaima. Toate iluziile personajelor generează universuri surprinzătoare, care se află într-o continuă transformare, cu numeroase accente de originalitate.

Or-alda este ,,o gerlă" de pe planeta Venus care reușește printr-o magie să diminueze nălucirile create de savantul nebun și să evadeze împreună cu companionii săi, Ralt Moga, un poet de pe Terra, Idomar avolg du Saro, călătorul de pe Marte și un asasin experimentat, de pe planeta-penitenciar Babel. Personajele sunt de pe toate colțurile galaxiei și au ca misiune să aterizeze pe Babel, o planetă interzisă, ajungând să îi satisfacă dorințele diabolice ale lui Scat Mor. Vladimir Colin conturează în acest roman valorile umane precum curajul, loialitatea și prietenia, cea din urmă fiind introdusă încă de la începutul romanului ,,Nu știm ce ne așteaptă pe Babel. Să fim prieteni, propuse ea din nou."(Or-alda)/ ,,Vom fi prieteni"(Idomar)[16], astfel cei trei se unesc printr-un legământ care nu va fi rupt pe parcursul călătoriei, chiar dacă aceștia sunt complet străini.

Înfățișarea planetei, la prima vedere, pare a fi ruptă dintr-un univers utopic (,,clădirea neobișnuită a astoportului, evocând o cultură de mucegai privită la microscop. Aplecată în unghiuri variabile, mulțimea turnurilor cilindrice de înălțimi și grosimi diferite, toate teșite în vârf, pornea dintr-o structură masivă. Fiecare turn avea altă culoare și geamurile a nenumărate ferestre rotunde, triunghiulare sau pătrate."), însă personajele dau dovadă de scepticism, simțind că nimic din cele ce se petrec nu sunt în favoarea lor, îndeosebi prezența lui Scat Mor în corp de robot. Sentimentul că sunt urmăriți la tot pasul devine din ce în ce mai puternic pe parcursul romanului, prin urmare personajele caută diferite căi pentru a supraviețui torturii psihice (,,Sentimentul că erau supravegheați de ochi ciclopici îi oprea să vorbească, pe de altă parte îi apăsa nefirească, umilitoarea tăcere dominând în palatul pustiu")[17], acestea ajungând să se salveze prin science- fiction.

Literatura fantastică poate fi privită și ca ,,o interogație minuțioasă, dureroasă și atentă a existenței umane și a rațiunii sale de a fi" și de asemenea, ,,fantasticul poate fi construit la fel de bine în afara oricăror raportări la monstruos, se poate împlini fără să fie vorba de fantome sau vampiri"[18]. Literatura fantastică se transformă în ,,poemul unei neliniști pentru că propune ambiguități, incertitudini, îndoieli, paradoxuri, erori, confuzii" și provoacă ,,la

[16] Vladimir Colin, *Babel*, Editura Albatros, București, 1978, pp. 18-19.
[17] *Ibidem*, p.28.
[18] Jean-Baptiste Baronian, prefață la Vladimir Colin, *Pentagrama*, Editura Nemira, Bucureşti, 1993, p.6.

nivelul inteligenței și conștiinței neînțelegeri, șocuri, ciocniri, conflicte, dezacorduri”[19]. În acest sens, *Pentagrama* este un roman fantastic, un roman al incertitudinilor, al inocenței și, în același timp, al maturității. Acesta propune o nouă viziune asupra lumii și a realității, văzută prin ochii unui copil, care dezorientează cititorul prin excentricitatea care reiese din încercările la care este supus acesta. Se poate ca această operă privită îndeaproape să pară una ,,tulburătoare — atât pentru că scoate la iveală latura ascunsă a celor mai neînsemnate gesturi și cuvinte ale omului, cât și fiindcă refuză să le dea o semnificație prea clară sau prea tendențioasă”. Este evident că se declanșează în mintea cititorului o îndoială cu privire la ,,anumite repere ale istoriei și unele mituri fundamentale ale condiției umane”[20].

Vladimir Colin face apelul la Biblie și extrage din aceasta câteva mituri sugestive: Adam și Eva, copacul vieții, diavolul, potopul și episoade precum: Geneza, alungarea din Rai, Facerea etc. Acest roman se bazează, de asemenea, pe latura onirică, generând multiple interpretări, visul fiind singura cale de ieși dintr-o realitate dezolantă și de a intra într-o altă dimensiune, aceea a libertății de creație. Protagonistul își dă frâu liber imaginației și începe a crea o lume feerică, dar în același timp primejdioasă, cu o atmosferă frumos conturată, care implică personaje aparent inofensive (mama, Savel, Mihail), marcante (bunicul, Iosif) și himerice (monstrul violaceu). Chiar titlul devine foarte sugestiv, *Pentagrama*, care este o figură geometrică formată din unirea a cinci puncte dintr-un cerc. Pentagrama a fost considerată un simbol ezoteric și este prezent în numeroase scrieri literare, de pildă *Faust,* fiind menit, în practicile magice, să alunge diavolul. În cazul romanului lui Vladimir Colin, figura diavolului este reprezentată de monstrul violaceu, creat în laboratorul bunicului său, cel ce a sădit o grădină în Pardoși, spre Răsărit, iar în mijlocul grădinii fiind pomul cunoașterii binelui și al răului. Prin urmare, copilăria și adolescența protagonistului stau sub semnul legendei Paradisului. De asemenea, pentagrama este considerată și un simbol al microcosmosului și se utilizează în scop magic, la ,,invocarea forțelor supranaturale și în centrul acestui semn miraculos, legenda spune că diavolul s-a arătat muritorilor (...)”. [21]

Cu siguranță acest roman se poate considera a fi unul pur fantastic, fiindcă pune la încercare judecata rațională a cititorului și îl trimite pe acesta să exploreze un tărâm cu totul necunoscut, făcându-l să își pună o serie de întrebări și să-i stârnească o stare de ezitare, determinându-l să pășească pe tărâmul fantasticului. Acesta este un roman excelent ,,cu o certă vocație pentru fabulația fantastică”, fiind bogat în sugestii poetice, cu o descriere impresionantă a realului, reușind ,,să câștige o dimensiune mitică” și, nu în ultimul rând, este ,,capabil să suscite o pasionantă dezbatere asupra rosturilor existenței omenești”.[22]

Romanul *Pentagrama* dă dovadă de un bogat debit imaginativ, de o încărcătură de imagini feerice cu totul aparte, de o atmosferă captivantă, lucruri pe care acesta le exersase deja încă din primele sale basme din anii `50. Bineînțeles că autorul a și dovedit, în nenumărate rânduri, că a rezistat cu tărie în fața proletcultismului și a cenzurii, păstrându-și nealterate darul scrierii, capacitatea sa imaginativă, dar și speculativă, calități pe care și le valorifică și în romanele sale S.F., nelăsând impresia de o trecere bruscă dinspre basm, fantasy înspre științifico-fantastic. Odată cu trecerea înspre science-fiction, scriitorul fructifică feericul, concretul virtual și temele precum populațiile extraterestre, călătoria în timp și în spațiu, inteligența extraterestră, a patra dimensiune etc.

În continuare, la limita dintre cele două romane sus-menționate, mini-romanul *Divertisment pentru vrăjitoare* este o dovadă excelentă de literatură fantasy, care propune în același timp teme și repere spațio-temporale specifice literaturii științifico-fantastice.

[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem*, p. 7.
[21] Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele,* Editura Cartea Românească, București, 1981,p. 260.
[22] *Ibidem*, pp. 262-267.

*Divertisment pentru vrăjitoare* se distinge prin crearea unor variațiuni ale motivului călătoriei în timp, în cadrul căruia realitățile virtuale se întrepătrund cu motivele vrăjitorești, conturând ciclicitatea timpului.

Sub pretextul regăsirii navei spațiale, care o va împinge pe protagonistă să remarce puterea incomensurabilă a timpului ireversibil, Mela se află într-o continuă misiune care presupune mai multe etape, ce o vor iniția în tainele puterii vrăjitorești și ajuta să-și recapete amintirile și să se reîntoarcă, la finalul romanului, pe Pământ. Prezența unui timp circular în care trecutul, prezentul și viitorul se schimbă continuu, într-un ritm amețitor, devine relevantă nu doar pentru scoaterea în relief a motivului călătoriei în timp, ci și a unor mituri (geneza, cuplul adamic, apocalipsa, alchimia etc.), simboluri și motive (oglinda, dublul, luna, soarele, peretele-ușă, mireasa moartă etc.). Lumile fictive sunt structurate după o logică interioară, dându-le viață prin puterea vrăjitorească. Metaficțiunea se face sesizabilă în text într-un mod mai subtil, personajul principal putând fi remarcat, uneori, ca o proiecție a autorului, justificând, pe alocuri, la fel de fin, reflecțiile și opțiunile acestuia pentru fantastic (,,Fără să-i întrebe, cineva începuse un joc fantastic, în care ea și Cril fuseseră implicați(...)Mela gândi gâze și păsări și târâtoare și pești, gândi dobitoace blajine și fiare. Ca într-o veche legendă, își spusese. (...)Nu-i un joc, își spusese din nou, totul se înlănțuie, totul. O lume gândită pentru a fi bună și dreaptă(...). Nu mai sunt eu, își spusese, dar nu se putea despărți de ea însăși, acceptând realitatea ficțiunii. (...) Totul se petrecea fulgerător, asemenea unei scene din basm,(...),dar nu trăiau în basm. O putere pe care nu se pricepea s-o controleze fusese pusă în mișcare. (...) Minunea se va petrece, se obișnuise cu minunile, nu făcea ea însăși minuni? nimeni nu înțelegea cum, nici măcar ea, și totuși Puterea sălășluia în trupul ei"[23]).

Asemenea lui Edgar Allan Poe, Vladimir Colin preia motivul femeii moarte ca mireasă (,,În cetatea de pe malul Mureșului, niște săpători care adânceau temeliile unei case dăduseră peste un sarcofag de piatră, în care-și dormea somnul de veci o femeie. (...) au văzut toții că moarta era tânără, cu fața albă ca rochia ei, pe care fuseseră cusuți mărunți îngeri de aur. *O mireasă!*"), frumusețea seducătoare a acesteia fiind ținută în ghearele morții, însă odată cu deschiderea capacului prins cu plumb, chipul și trupul femeii, sub privirile îngrozite ale sătenilor, s-au preschimbat într-o ,,grămăjoară de cenușă". Toată această scenă memorabilă a fost pusă pe seama amintirilor Melei, personaj remarcabil, enigmatic, flexibil, care se poate dedubla la fiecare capitol din roman, reliefând diversitatea protagonistei. Dublul semnifică aici ființa complementară, dar și adversarul personajului în cazul dedublării lui Cril, fiind unul superior acestuia și negândit de Mela, ,,după chipul și asemănarea" iubitului ei. Un alt motiv evocat în text este luna, simbolizând timpul trecător, dar și trecerea de la viață la moarte sau invers. Luna călăuzește drumul personajelor și dedublează umbra acestora, indicându-l pe cel primejdios, aparținând imaginației și magiei, în comparație cu soarele care însenineză doar calea ,,împărătească a iluminării și a obiectivității"[24].

Oglinda roșie își face apariția la începutul romanului, fiind singurul instrument prin care adevărul, sinceritatea și conținutul sufletului pot fi reflectate, asigurând liniștea și pacea locuitorilor cetății din Laga și nepătrunderea trudalilor(fâșiile de ceață) în incinta acesteia. Odată folosită, oglinda poate capta undele ,,pseudo", care alcătuiesc în jurul unui corp uman un al trup fals, aceasta reținându-le pentru totdeauna. În acest fel, oglinda roșie coincide cu revelarea adevărului. De asemenea, ,,peretele-ușă" sau ,,portalul" semnifică, în plan simbolic, o invitație a personajului în călătoria spre un alt univers, paralel, făcând deschidere spre mister.

Acest roman poate pretinde și o interpretare alchimică, folosind simbolurile specifice ca pe niște chei pentru a deschide sensurile ascunse, incluzând și ,,drama neîncetatelor

[23] Vladimir Colin, *Capcanele timpului*, Editura Albatros, București, 1972, pp.66-68.
[24] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, traducere de Micaela Slăvescu, Editura Polirom, București, 2009, p.547.

transformări ale sufletul și destinul creației”[25]. Mela, fiică de alchimist, preia inconștient practicile tatălui său, ducând procesul de transformare a lumilor ficționale până la pragul final. Cele șase operații ale alchimistului, interpretate simbolic, corespund celor șase planuri ale creației universurilor ficționale, fiind întrepătrunse în text și aparținând etapelor călătoriei în timp și spațiu, conturate cromatic.

În primul rând, este vorba despre: calcinare, această operație corespunde nonculorii negru și este mai bine evidențiată în spațiul transilvănean al secolului XVII(,,descoperind o lume de culori mohorâte, drumul era negru și lucios ca o cizmă lustruită, arbuștii de un negru mat”). În această etapă, a călătoriei în trecut, până la originile protagonistei, se anulează orice dorință și atmosfera evocată prezintă readucerea personajului la stadiul său primar.

A doua operație este numită putrefacția (aceasta presupune separarea ,,elementelor calcinate până la totala lor disoluție”) și apare la finalul călătoriei în trecut, universul fiind trecut prin filtrul prăpastiei fără fund.

A treia se numește dizolvare și corespunde nonculorii alb(,,totul era alb ca o pagină nescrisă(...) nu era iarnă(...), înecat acum în același alb-cenușiu(...), rămânea o umbră lăptoasă”); în această etapă se prezintă un spațiu în întregime purificat, dar absența culorilor înseamnă ,,o incertitudine suplimentară, simbolul totalei pierderi de sine”.

Următoarea acțiune poartă numele de distilare (,,privi către soare și văzu abia atunci că soarele era roșu, părea un soare de iarnă, razele lui o încălzeau totuși”; astfel ,,gândi un buchet de trandafiri (...) Dar nu știa ce put ea însemna una ca asta și se înfiora din nou ca pe întinderea albă, căreia, cu puterea gândului îi impusese piața și clădirile familiare”), urmată de combinare, care coincide culorii roșu (,,gândi un drum cu dale roșii, făcu să apară întâi o piață rotundă, apoi prelungi drumul roșu”) și în care coexistă ,,pașnic” contrariile.

În cele din urmă, sublimarea, ,,corespunde aurului” este prezentă la finalul ultimului capitol (,,o lume calmă de aur și argint ca într-o carte cu poze(...) toată piața e o insulă de aur verde, (...) în care femeile și bărbații care se plimbă sunt cu toții frumoși, e o altfel de frumusețe, lăuntrică, parcă n-ar fi oameni, deși zâmbesc atât de cald (...), poartă prin cerul de aur și argint perechea privilegiată”); această culoare ,,a soarelui sugerează plenitudinea ființei, căldura și lumina” atmosferei finale. [26]

Toate acestea se pot rezuma în celebra formulă ,,solve et coagula”(,,purifică și integrează”), aplicându-se în evoluția lumilor ficționale, ale personajului ,,pe cale de a se perfecționa”.

Prin urmare, finalul o surprinde pe Mela plângând și, prăbușindu-se în iarbă, stelele cerului se desprinseră și căzură strivindu-i trupul, în acest fel, cei doi, Mela și Cril, se reîntîlnesc și formează cuplul arhetipal, perechea ideală și privilegiată.

Acest roman rămâne memorabil prin aducerea în prim-plan a universurilor paralele și perceptibile, prin tumultoasa imaginație care atribuie acestora profunzime și consistență, dându-le personajelor sale puterea și capacitatea de creare a unor lumi noi, în conformitate cu visurile și iluziile acestora, pierzând astfel credibilitatea laturii S.F. a textului, deși acțiunea este plasată și în viitor, reconstituind teme de sorginte științifico-fantastică.

Prin urmare, Vladimir Colin creează lumi noi și universuri paralele, însă hiperbolice, care oferă iluzia posibilității, însă sunt incompatibile societății actuale. Lumile prezentate, chiar dacă sunt plasate în viitor și sunt fanteziste, acestea au legile lor, pe care cititorul genului le asimilează, stimulându-i imaginația, creând totodată prelungiri verosimile ale realului. *Divertisment pentru vrăjitoare* s-a dovedit a fi un exemplu excelent al genului fantasy, miraculosul feeric al basmului fiind o cheie de lectură pentru acest tip de literatură.

[25] *Ibidem*, p.63.
[26] *Ibidem.*

**BIBLIOGRAPHY**


Albescu, Ioan, *O modalitate de expresie estetică-Literatura de anticipație tehnico-științifică*, în ,,Almanah Anticipația", București, 1989.

Braga, Corin, *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Bozzetto, Roger, *Genul science-fiction*, traducere de Livia Iacob, Editura Institutul european, Iași, 2010.

Bugariu, Voicu, *Literați și sefiști. O confruntare de mentalități*, Editura Revista Electronică Pro Scris, Ploiești, 2008.

Caillois, Roger, *De la basm la povestirea științifico-fantastică*, traducere de Dumitru Țepeneag, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, București, 1970.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Editura Polirom, Iași, 2009.

Colin, Vladimir, *Babel*, Editura Albatros, Bacău, 1978.

Colin, Vladimir, *Capcanele timpului*, Editura Albatros, București, 1972.

Colin, Vladimir, *Pentagrama*, Editura pentru Literatură, București, 1967.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Freedman, Carl, *Critical Theory and Science fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2000.

Ilis, Florina, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005.

Opriță, Mircea, *SFmania. Ghidul curiosului*, Editura Limes, Florești, 2018.

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973.

# *THE INSULAR SPACE AND THE FANTASTIC DIMENSION IN A.E. BACONSKY'S WORK*

**Andrada Parchirie**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: It is known that the fantastic is an aesthetic and flexible category, which doesn't make any connection with reality, but confronts causality, the laws of reason, the chronology of facts and creates its own conditions. If we systematize the theories of the fantastic, we will find out that this concept is difficult in defining and delimiting. Some important studies of the authors Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Marcel Brion are mentioned in the present study in order to clarify certain literary concepts. This paper explores another hypostasis of the fantastic called"the absurd fantastic", that springs up from a specific situation in which two incompatible characters or two worlds meet each other, and demonstrates that the island, an exotic space, never too explored, is a predilection of the author. The dimension of the fantastic is related to interpretation. Approaching the works of Kafka and Camus, A.E. Baconsky offers the reader a fantastic-existentialist prose. Despite the complexity of the literary works, he didn't receive the attention he deserved, because his name was always linked to the proletcultism period. The ordinary or the specialized reader must discover that he is not only a good poet, but also a professional prose writer, whose work will never be lost in the mists of time.*

*Keywords: Baconsky, fantastic, absurd, space, island*

Din vremea studenției sale, Baconsky s-a arătat doritor în a deveni un scriitor al partidului și un bun partizan politic, colaborând pe rând la două dintre cele mai renumite reviste de stânga, precum ,,Scânteia", ,,Almanahul literar", devenind, ulterior, secretar de redacție. Debutează în 1950 cu volumul *Poezii*, fiind unul ,,eclectic", cum îl numește Gheorghe Perian, fiindcă autorul jonglează cu diferite limbaje, ,,unele vechi, altele recente, unele având origini în discursul ideologic al partidului, altele provenind din literatură(...) nelipsind unele încercări de a se exprima în maniera unor poeți interzișI."[1] Ca oricare alt scriitor care se conforma ideologiei de partid, idealul său era să se apropie cât mai mult de clasa muncitoare și de valorile la care aspirau cu toții, cultivând un limbaj de lemn, poeziile devenind curajoase îndemnuri de susținere a partidului unic. În câteva dintre poemele sale, autorul parcă uită de noile cerințe în literatură și își lasă creația să pătrundă în spațiul estetic, fiind, rareori, învinuit din această cauză.

Odată cu proza sa, se va identifica o nouă ipostază, cea subversivă și o nouă etapă în evoluția literară a lui Baconsky, romanul său fiind publicat postum, abia în `90, dar fiind tradus și publicat în Germania mai devreme, în 1976, stârnind interesul și celor de la *Europa liberă.*

Prima variantă a romanului *Biserica neagră* a fost terminată în 1970, iar a doua în 1971, conținând câteva modificări, n-a fost publicată în timpul vieții sale, din cauza cenzurii și a mesajului său subversiv care e în contradicție cu viziunea utopică a societății totalitare. Astfel, Baconsky ,,imaginează o lume anamorfotică"[2], în care protagonistul devine victima unei lumi cotropite de tentaculele sistemului dictatorial, nemaicunoscându-și calea, nerecunoscând comportamentul deviat al celorlalți, afundându-se într-un vid existențial. În `70 romanul putea fi perceput ca protestatar, sfidător la adresa regimului, dar în `90 după

[1] Gheorghe Perian, *Studii de literatură română recentă,* volumul II, Contribuții la istoria realismului socialist, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2017, pp.130-131.
[2] Corin Braga, ,,A.E. Baconsky", în *Dicționarul analitic de opere literare românești*, vol.I, Editura Casa cărții de știință, 2007, p.87.

publicarea lui în țară a fost perceput la adevărata sa valoare, o parabolă, un roman cu o atmosferă enigmatică, în are fantasticul intră pe ,,ușa din spate" a narațiunii.

Încă din primul paragraf, *Biserica neagră* alunecă într-un profund pesimism, ,,Mă întorceam spre casă umbrit de presimțiri anxioase"[3], stările interioare ale personajului fiind în concordanță cu melopeea generată de bătaia clopotelor care persista ore în șir, simțind cum sufletul se izbește puternic de acestea, generând presimțiri prezente pe tot parcursul narațiunii. Se destăinuie statutul său de străin, privirile celorlalți provocându-i sentimentul exilării, care-l va resimți acut. Inițial, acesta duce o viață normală, are propriul atelier și locuiește în chirie, însă la văzul proprietăresei i se declanșează un sentiment bizar de neliniște și rușine, cei doi purtând un scurt dialog, femeia dându-i niște replici absurde. Schimbarea radicală a atitudinii de amabilitate profesională a proprietăresei a fost cauzată de vederea plicului în care se afla o invitație de la *Liga cerșetorilor,* trimisă către protagonistul fără nume. Chinuit de o furie interioară și apoi de o luciditate epuizantă, personajul suferind de insomnie și de vaga impresie că se află între somn și trezie, e surprins de apariția fantomatică a proprietăresei care-i lasă în grabă o a doua invitație, reprezentând intriga romanului. Din acel moment, lumea capătă o altă înfățișare, se metamorfozează, personajul pătrunde în necunoscut, urmând a i se declanșa mereu stări de confuzie, uimire, lehamite, fapt care îl conduce la negarea temporară a lumii. Personajul primește totuși un sfat înțelept de la un vechi prieten al răposatului său tată(o figură tutelară) care-l îndeamnă printr-un discurs subtil să aleagă calea evadării, a salvării, optând pentru o corabie, până la venirea furtunilor echinoxului. Protagonistul pornește în drumeție spre chei, cuvintele bătrânului profesor începând să răsune tot mai puternic în mintea acestuia, ca un ,,memento al îndoielii", găsește o corabie, evocându-i ideea de securitate, aceasta simbolizează și un ideal imposibil, de nerealizat. Fiind săgetat de un dor absurd, personajul nu se lasă copleșit de vreun sentiment de teamă, însă la vederea farului dărăpănat, caracterul acestuia se transformă, nemaiavând niciun control asupra corpului sau gândirii, declanșându-i porniri absurde și o stare nesfârșită de agitație, luându-i prin surprindere pe marinarii aflați la bord și acționând cu violență; evenimentul îi induce o stare de letargie, se trezește pe țărm lângă far, fără a ști cum a ajuns acolo. (Fantasticul aici atinge punctul culminant). O boală cumplită a pus stăpânire pe protagonist, ajungând într-un spital ,,cu oameni ce putrezeau de vii în preajma mea, printre ființele deplorabile, fără grai, fără memorie, fără identitate(...)"[4]

La ieșirea personajului din spital, o serie de evenimente stranii se succed fără vreo legătură cauzală și au impact enorm asupra destinului personajului, ducându-l cu pași mici spre pieire, spre pierderea identității, a libertății, propulsându-l într-o lume în care el era prizonierul, străinul, iar ceilalți actanți doar niște particule într-un sistem bazat pe legi absurde, care ies din sfera firescului, lectorul asistând la diferite apariții fantastice. Fără voia sa, practică jocul schimbului de roluri și devine pe rând administrator al cimitirului, ocupându-se de noua structură a acestuia, gropar nocturn, preot, paracliser și i se repartizează diverse locuințe în funcție de statutul său social. Protagonistul capătă, în acest fel, diferite înfățișări, funcții, trăiește diverse experiențe, este privit altfel de fiecare dată, are noi responsabilități, însă doar temporar, fiindcă sfârșește prin a fi socotit un trădător și un dușman al societății.

Ființa umană trăiește și validează o lume doar dacă aceasta se poate explica, însă într-un univers lipsit de sens, omul devine un străin, un exilat, instalându-se anxietatea. Unul dintre scriitorii și filosofii existențialiști, Albert Camus notează: ,,Sentimentul absurdității nu ia naștere din simpla examinare a unui fapt sau a unei impresii, ci (...) el țâșnește din comparația făcută între o stare de fapt și o anumită realitate, între o acțiune și lumea care o

[3] A.E. Baconsky*, Biserica neagră, Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, Editura Curtea veche, Jurnalul național, București, 2011, p. 31.
[4] *Ibidem,* p. 42.

depășește. Absurdul este, în esență, un divorț."[5] În literatura absurdă temele specifice sunt eșecul, involuția, revolta, golul existențial, imposibilitatea comunicării, neacceptarea realității etc. Se va contura în cele ce urmează, o tipologie a categoriei estetice, fantasticul absurd specific operei lui Baconsky, ,,absurdul în acest caz este doar un procedeu al fantasticului, un catalizator al său, un mijlocitor lingvistic și al imaginarului prin care fantasticul se produce."[6]

În plus, se cunoaște faptul că ,,absurdul nu poate produce sens, intervine fantasticul, care, (...) introduce brusc narațiunea într-un câmp infinit de semnificații mobilat cu o sumedenie de construcții absurde."[7]

Acest fantastic se bazează pe o accentuare a subiectivității, pe realitatea interioară, naratorul relatând evenimentele la persoana I, aceste expuneri fiind de o stranietate impresionată, fantasticul căpătând o intensitate sporită. Conform precizării lui Roger Caillois ,,fantasticul ține mai curând de modul în care este tratat decât de subiect."[8] Prin urmare, fantasticul absurd izvorăște dintr-o situație specifică ,,în care se întâlnesc două personaje sau două lumi incompatibile sau care, în mod normal, nu sunt întâlnite simultan."[9]

Protagonistul din *Biserica neagră* rămâne un străin, care asemenea unui martor, relatează întâmplările prin propria sa lentilă, numeroasele schimbări care survin de-a lungul romanului îl schimbă lăsându-se dus de val, în voia sorții, devenind și el un pion pe tabla de șah a Ligii. Multe secvențe sunt descrise prin prisma amintirilor rămase în memorie, această memorie individuală îi menține pentru o perioadă identitatea, până când personajele episodice îi denaturează trecutul, relatându-i povești credibile, mărturii care pun sub semnul întrebării propria sa copilărie și propriul destin.

În roman, dar și în povestiri, toponimiile lipsesc, nu sunt precizate, majoritatea personajelor nu au nume, nici protagonistul, neavând, deci, o identitate, ieșind în evidență doar prin niște aspecte caracteristice: bătrânul profesor, bătrânul general, cerșetori, paracliser, servitoare, fostă dansatoare, personaj auster, personaj sordid, falsul frate etc.

Frica morții, frica de întunericul nesfârșit care s-a revărsat asupra lumii în care trăiește sunt cele care îl pândesc la orice pas. Liga dorește să-l captureze și să-i pregătească o pedeapsă capitală, fiindcă numele său se află pe lista celor care au trădat și au sfidat legile și principiile comunității. Marcel Brion, în *Arta fantastică*, susține că marea sursă a imaginilor fantastice și a percepțiilor diferite ale lucrurilor este cauzată de apariția fricii și a sentimentului de nesiguranță pe care îl are omul în absența luminii: „Frica impune o lege și orice înaintare în acest domeniu, prin tenebre se lovește de superstiții, de obstacole naturale, de focare; pata de lumină din depărtare, reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămâne ca un fel de lume dușmănoasă pe care căutăm să o ocolim."[10]

Se cunoaște faptul că orice afirmație cu privire la fantastic devine susceptibilă la nuanțări, în raport cu interpretarea unor opere literare sau artistice ori, odată cu timpul, fantasticul poate suferi mutații, iar căutarea unei definiții, mai mult sau mai puțin relative, și stabilirea cu precizie a coordonatelor fantasticului pot avea drept consecință niște riscuri. Asta ar explica și varietatea studiilor publicate de către toți teoreticienii care s-au aventurat în așa-zisa lume a fantasticului care implică și capcane la tot pasul.

---

[5] Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere Irina Mavrodin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p.33.
[6] Cosmin Perța, *Introducere în fantasticul de interpretare*, volumul I, Editura Tracus Arte, București, 2011, p.115.
[7] *Ibidem*, p. 116.
[8] Roger Caillois, *În inima fantasticului,* traducere Iulia Soare, Editura Meridiane, București, 1971, p. 14.
[9] Cosmin Perța, *op. cit.*, p. 116.
[10] Marcel Brion, *Arta fantastică*, traducere și postfață de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1970, p.5.

Arta fantastică actuală se află într-un proces de evoluție, departe de ceea ce a însemnat fantasticul clasic, căci omul contemporan preface vechile neliniști în unele noi și își menține sensibilitatea pentru fantastic.

Pe de altă parte, se remarcă o predilecție a autorului pentru spațiul insular. Insula a suscitat dintotdeauna interesul scriitorilor, fiind un spațiu exotic, niciodată prea explorat, dar care capătă multiple forme și semnificații într-un univers utopic ori distopic.

„Povestirile lui Baconsky (...) construiesc o geografie a izolării și a dezolării, filtrată prin senzațiile-mai mult decât prin rațiunea-personajului-narator, invariabil captiv într-un spațiu pe care nu și-l asumă, dar pe care nici nu este capabil să îl părăsească."[11]

Simbolistica insulei cunoaște diferite accepțiuni de-a lungul timpului, astfel poate fi percepută și ca un centru spiritual primordial, însă psihanaliza modernă a evidențiat faptul că insula reprezintă un refugiu: „insula ar fi refugiul unde conștiința și voința se unesc pentru a scăpa de asalturile inconștientului: te aperi de valurile oceanului căutând sprijinul stâncii."[12] Marea, în schimb, simbolizează dinamica vieții, putând fi imaginea vieții sau chiar a morții. În cazul lui Baconsky, spațiul insular exprimă vidul existențial, infinitul penitenciar, spațiul limitativ care provoacă alienarea și sentimentul claustrării, marea e zidul care desparte farul, orașul, cetatea de lumea exterioară și generatoare de moarte, conturând aspectul perisabil al existenței. Totuși, se observă și o altă ipostază a mării, cea de purificatoare „m-am oprit într-o parte lângă ruinele unui bastion de odinioară, lăsându-mi privirile să cuprindă lacom întinderea apelor și sorbind aerul mării, inhalație întotdeauna binefăcătoare după nopți nedormite și gânduri pustii."[13]

Teoreticianul Tzvetan Todorov oferă o definiție a fantasticului, fiind de părere că fantasticul trebuie să ocupe „intervalul" unei incertitudini și „de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt părăsim fantasticul pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul". Fantasticul, din perspectiva sa, nu este altceva decât „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural", iar conceptul de fantastic se conturează doar în raport cu noțiunile de real și de imaginar. [14]

*Echinoxul nebunilor și alte povestiri* dorește să introducă cititorul într-o lume a incertitudinii și-l provoacă să se lase condus de atmosfera fantastică, nelipsind parabola cu caracter social, căci se pot identifica numeroase trimiteri la sistemul totalitar, autorul croind o utopie neagră. Deși spațiul din aceste povestiri pare unul infinit din exterior, în interior, însă, omul se simte claustrat, iar spațiul devine treptat tot mai limitativ, anihilând capacitatea imaginativă a personajului, care va intra mereu într-o stare de veghe.

Ovid. S. Crohmălniceanu laudă volumul *Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, remarcând un caracter tulburător al prozei fantastice baconskyene, volumul având „o marcă stilistică foarte puternică, se așază deliberat sub semnul unui romantism sumbru(...)", creând un „spațiu fantomatic" parcă rupt din „coastele neguroase ale Nordului".[15]

Descrierile deloc laborioase, stau sub semnul vagului, prezentând un țărm fantomatic, insular, peisaje deprimante: „Dacă te urcai pe dune, vedeai în spatele lor o întindere fără sfârșit, dominată de trestii înalte ca niște păduri."(*Farul*)[16]; „Poate din cauza ulițelor largi,

[11] Laura Cornea, *Irezistibila tentație, Imaginar insular în literatura română: Eminescu, Eliade, Macedonski, Baconsky*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2015, p.175.
[12] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Polirom, Iași, 2009, p.476.
[13] A.E. Baconsky, *op. cit.*, p. 34.
[14]Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973, p. 42.
[15] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 252.
[16] A.E. Baconsky, *op. cit.*, p.150.

mult prea largi, fără cruci, fără arbori, fără pietre."[17](*Fuga pietrarului*); ,,Drumul ce şerpuia de-a lungul ţărmului era o veche şosea desfundată, pe alocurea năpădită de ciulini şi de ierburile tari ale stepei" (*Aureola neagră*)[18]. De asemenea, sunt prezente şi imaginile şocante, obsedante: câmpuri năpădite de incendiu, arbori carbonizaţi, florile ca nişte plăgi cadaverice, alge putrezite etc., povestirile având o structură lirică, nuanţată de numeroase obsesii, senzaţii şi sentimente, Baconsky folosind tehnica montajului în aranjarea celor zece ,,episoade". Anotimpurile mereu schimbătoare joacă un rol important în opera sa, în funcţie de starea interioară a personajului, conştiinţa acestuia se află într-un proces de continuă degradare, disoluţie, astfel clima rezonează cu toate transformările interioare, iarna reprezentând vârful, punctul maxim de intensitate emoţională.

Atemporalitatea şi senzaţia că timpul se opreşte şi totul se pune pe seama unei memorii dispersate sunt prezente în texte, creându-i impresia lectorului că pătrunde într-un spaţiu pierit în negura timpului, astfel, se învie civilizaţii ancestrale, vechi războinici, piraţi, întâmplările sunt aproape banale şi accentul cade mereu pe atmosferă, pe starea de agitaţie, de primejdie. Tehnica narativă, naraţiunea la persoana I, singular, sporeşte senzaţia de mister, iar metaforele prezente pe tot parcursul povestirilor creează un teren prielnic instaurării fantasticului.

Solitudinea se instalează încă de la început, devenind tema centrală în fiecare povestire, astfel, asemenea lui Camus şi Kafka, A.E. Baconsky recurge la acelaşi mit al străinului. Meursault din *Străinul* este perceput nu numai ca un dezrădăcinat, ci şi ca un monstru pentru completul de judecată şi este obligat să-şi accepte destinul. Joseph K. din *Procesul* este acuzat fără a i se destăinui motivul, personajul ridiculizând şi, apoi, ignorând situaţia, se încrede în avocatul său şi aflat în faţa instanţei, acesta nu înţelege nimic din cele ce se întâmplă, continuând să-şi trăiască viaţa în libertate şi având, ulterior, o soartă tragică. Personajul lui Camus e osândit pentru propria identitate, fiindu-i anihilată în spaţiul carceral, în care acesta nu mai poate lupta decât cu preotul pentru argumentele sale în favoarea ateismului. Kafka include în universul prozei sale speranţa, coşmarul, visul şi se conturează raportul dintre om şi evenimentele ilogice la care ia parte, iar pentru Camus speranţa nu e decât o iluzie, o fugă constantă de adevăr. Personajul lui Baconsky simţindu-se prins în nesfârşita închisoare existenţială, pe o insulă care funcţionează după legi absurde şi care provoacă constant un sentiment al claustrării, e totodată un străin cuprins de presimţiri teribile, chiar apocaliptice, realizând că speranţa e iluzorie. *Biserica neagră* şi *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* sunt cele două volume care se înrudesc tematic cu parabolele literare şi utopiile negative *Străinul, Procesul, 1989, Minunata lume nouă, Fahrenheit 451.*

Povestirea *Farul* stă sub semnul singurătăţii, naratorul se află pe un ţărm pustiu, o întindere fără sfârşit, alături de paznicul farului; farul este o construcţie veche şi zidită pe coastă, rolul acestuia este de a-i anunţa pe navigatori de o eventuala primejdie, însă cum nimeni nu se apropia, personajul-narator este cuprins de lenevie şi urât. Somnul acestuia era de fiecare dată adânc şi i se părea ca prin vis că aude împuşcături cu arme undeva în ,,inima bălţilor". Neputând să facă distincţia dintre vis şi realitate şi refuzând să primească o explicaţie din partea companionului său, nuvela va fi marcată de o continuă stare de incertitudine, în acest fel se infiltrează fantasticul. Erosul joacă un rol central în naraţiunea lui Baconsky, sporind misterul şi ademenindu-l pe protagonist în capcană care va răstălmăci înţelegerea acestuia despre lume. Aflat la graniţa dintre vis şi realitate, femeia reprezintă o continuă tentaţie, care în nopţile tulburi nu va rămâne decât o umbră în mintea personajului-narator, deoarece se afla în incapacitatea de a-i identifica faţa, auzindu-i doar respiraţia şi simţindu-i vie prezenţa, simţind totodată că trăieşte un ,,vis plin de ceaţă". Afară se petreceau

[17] *Ibidem*, p.184.
[18] *Ibidem*, p.198.

lucruri din cele mai ciudate, o umbră se iveşte în faţa geamului şi, brusc, simte o lovitură în moalele capului, căzând în nesimţire. În tot acest timp, inexplicabilul este acceptat, personajul nu-şi pune întrebări, ci se lasă condus de diferitele stări ce-l încearcă, experimentând şi senzaţia de moarte visată. În timp ce acesta se trezeşte pe plaja pustie, cuviosul Apolinarie citea deasupra capului său o rugăciune de înmormântare. Fantasticul absurd culminează aici, întâlnindu-se în mod neobişnuit cele două personaje, într-o situaţie cu totul neaşteptată. Nici după această pătanie personajul nu cutează să caute vreun sens, acceptând absurdul vieţii: ,, şi nu căutai niciun fel de explicaţii, chiar după ce toate îmi reveniseră în memorie."[19]

O altă experienţă pe care o trăieşte protagonistul îl va convinge de zădărnicia încercărilor de a căuta vreun sens al lumii în care a pătruns şi acceptă evenimentele nefireşti, şi falsa sa biografie, căci presupusul său unchi se va dovedi a fi paznicul farului, iar călugărul Apolinarie era cel de-al şaptelea om dispărut din grupul de bătrâni de pe insulă. La fel ca şi celelalte povestiri din volum, *Farul* nu oferă nicio explicaţie, şi-l proiectează pe om într-un spaţiu infinit şi gol, conturând o dimensiune a singurătăţii. Timpul, geografia şi istoria locului nu sunt precizate, memoria personajului şi capacitatea acestuia de a relata câteva legende locale reprezintă singurele indicii care construiesc o pseudo-identitate a personajului şi a locului.

În *Fuga pietrarului* se întâlneşte aceeaşi lume pustie, cu oameni risipiţi ca după o molimă necunoscută, iar personajului-povestitor îi este dată o singură îndeletnicire, cea de a ciopli troiţe pentru morminte. Se petrece aceeaşi întâlnire bizară, la fel ca în *Biserica neagră,* cu un cerşetor căruia îi simţea prezenţa şi-i invada spaţiul, neputând reacţiona în vreun fel: ,,Mă resemnam să-i aud de fiecare dată paşii sunând pe tabla acoperişului, ca un memento al neputinţei şi apăsării".[20] Fantasticul absurd irupe în povestire după insolita apariţie a cerşetorului dubios, căci lumea din jurul personajului se metamorfozează brusc, oamenii îşi schimbă atitudinea faţă de el, gesticulaţia lor avea o ,,expresivitate stranie şi sarcastică", găsind pe geamuri etichete lipite cu inscripţii jignitoare şi obiecte neobişnuite în curtea casei sale, făcându-şi apariţia chiar şi o femeie isterică. Fantasticul abundă în continuare, personajul decade treptat, iar troiţele ajung să se transforme în ,,unelte" de tortură.

În *Echinoxul nebunilor,* nuvela care poartă titlul volumului, Baconsky experimentează tehnica dedublării, specifică romanticilor, apelând la motivul metamorfozei ,, mi se pare mereu că am înviat dintr-o moarte pe care demult, cu secole în urmă, o cântaseră barzi rătăcitori şi că port în mine sufletul mare şi nemângâiat al unor neamuri trecute unul în altul, metamorfozate în succesiunea anilor (...). Identitatea mi se pierdea risipită în mii, în sute de mii de oameni, îmi apăreau amintirile unor fapte pe care nu le trăisem niciodată (...)".[21] Finalul accentuează fin acest joc de măşti, protagonistul având o revelaţie la văzul cadavrului de pe plajă, fiind surprins că se uită într-o oglindă şi găsind o asemănare izbitoare dintre el şi mortul ce zăcea în pelerină: ,,Ochii mi s-au fixat, larg deschişi, asupra chipului său, pe care se descompuneau trăsături ce semănaseră cu ale mele."[22]

Protagonistul povestirii *Înceţoşatul Orfeu,* aflat în ipostaza lui Orfeu, eşuează în misiunea sa de salvare a nimfei Euridice, aceasta fiind imediat doborâtă de ,,zdrenţăroşii(...) mai mulţi ca oricând, mai agresivi, mai fantastici, mai negri".[23] Baconsky se arată un iubitor al miturilor, sugerează o reinterpretare a mitului orfic şi cel al coborârii în infern. Personajul-narator e victimă a propriei sale existenţe, nefiind pregătit să-şi depăşească neputinţa, lăsându-şi iubita să fie târâtă înapoi în sălaşul lui Hades (bordelul cu zugrăveală albastră), rămânând pe vecie ostatica suferinţei sale.

[19] *Ibidem* pp.158-159.
[20] *Ibidem,* p.187.
[21] *Ibidem,* p.220.
[22] *Ibidem,* p.222.
[23] *Ibidem,* p.214.

Povestirea *Bufnița* ascunde o aluzie subtilă și nu prea fericită la adresa dictaturii naziste, evocând evenimentul deportării evreilor prin dispariția personajului secundar, numit simplu bătrânul evreu, care a fost răpit de niște ființe monstruoase, pe fața cărora se putea citi nesiguranța și teama, făcându-l nevăzut.

*Artiștii din insulă* reprezintă o povestire fantastică despre condiția artistului și a artei în societate și reprezintă o parabolă a existenței artistului în societate. La sosirea personajului-narator sau a primăverii pe insulă se produc numeroase schimbări: Venirea primăverii sau poate venirea mea, părea să le fie nefastă: îmbătrâniseră îngrozitor, slăbiseră, li se pustiiseră ochii."[24], astfel, se produce un eveniment fantastic, care are grave consecințe asupra artei: statuile din lemn sunt trezite la viață, ,,le dăduseră crengi subțiri și pline de frunze"[25], iar chipul bărbatului blond pictat pe geam suferea și el ,,o metamorfoză fantomatică".

În *Cimitirul piraților*, cititorul este indus în eroare datorită prezenței unui alter-ego al personajului, bărbatul îmbrăcat în negru și elegant care plimbă un câine, atmosfera fantastică fiind menținută pe tot parcursul povestirii, finalul amplificând și mai mult acea stare de incertitudine, fiindcă imaginile cu bătrânii și câinii se suprapun, venirea primăverii scoțând la iveală misterele ascunse sub stratul gros al zăpezii.

În pofida complexității creațiilor sale literare, mereu de actualitate, poetului și prozatorului A.E. Baconsky nu i se acordă atenția meritată, numele său fiind mereu legat de perioada tinereții proletcultiste. Se identifică entuziasmul utopic din prima sa perioadă literară și recurgerea la antiutopie în perioada prozei din `70, Baconsky, pe lângă parabolă, introduce în fiecare povestire și roman cel puțin un ,,un element neobișnuit și inadmisibil", producându-se o ,,spărtură", [26] infiltrându-se, deci, fantasticul. În acest studiu am identificat tipologia fantasticului specific operei prozatorului și anume fantasticul absurd și printr-un demers analitic, am notat prezența acestui fantastic care ține de interpretare. Apropiindu-se de Kafka și Camus, A.E. Baconsky oferă publicului cititor o proză fantastico-existențialistă în care ,,absurdul planează insinuant și kafkian."[27]

## BIBLIOGRAPHY


Baconsky, A. E, *Biserica neagră, Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, Editura Curtea veche, Jurnalul național, București, 2011.

Barbu, George, *A. A. Jdanov și problemele actuale ale literaturii noastre*, în ,,Almanahul literar", anul I, nr.9, august, 1950.

Brion, Marcel, *Arta fantastică*, traducere și postfață de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1970.

Caillois, Roger, *În inima fantasticului,* traducere Iulia Soare, Editura Meridiane, București, 1971

Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Editura Polirom, Iași, 2009.

Cornea, Laura, *Irezistibila tentație, Imaginar insular în literatura română: Eminescu, Eliade, Macedonski, Baconsky*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2015.


[24] *Ibidem*, p. 237.
[25] *Ibidem*, p.238.
[26] Roger Caillois, *op. cit.*, pp.14-15.
[27] Dinu Flămând, „A.E.Baconsky", în *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000, p. 48.

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Perian, Gheorghe, *Studii de literatură română recentă,* volumul II, Contribuții la istoria realismului socialist, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2017.

Perța, Cosmin, *Introducere în fantasticul de interpretare*, volumul I, Editura Tracus Arte, București, 2011.

Pop, Ion (coord.), *Dicționarul analitic de opere literare românești*, vol. I, Editura Casa cărții de știință, 2007.

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000.

# *LITERARY REFLECTIONS IN RADU JUDE'S "SCARRED HEARTS"*

**Gabriela Alina Bota**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: This paper reveals the boundless relationship between the literature and cinema, showing evidence extracted following the analysis of the cinematographic production directed by Radu Jude, in relation to the major work of the same name novel by Max Blecher: "Scarred Hearts". Starting from the hypothesis of an indissoluble connection between literary and movie discourse, I set out to overcome the differences and to draw a parallel between these two art forms that keep inspiring each other, proving the existence of a common type of imaginary and a similar background of inspiration.*

*Keywords: literature on-screen, Romanian Movie, Romanian Writer, Max Blecher, autobiographical novel;*

Unul din atu-urile regizorilor români afirmați în ultimele decenii o reprezintă cultura lor literară, capacitatea de a negocia și a opera în multiple registre de comunicare și limbaje oferite de istoria literară. În numeroase pelicule realizate în ultimii treizeci de ani, e evidentă descendența literară a unor teme, fire narative, personaje, simboluri, ca și modalitatea în care scenariile preiau discursuri literare istoricizate, în diverse registre, revalorificând-le printr-o asumare postmodernă.

Relevant în acest sens este și renumitul film regizat de Radu Jude „Inimi cicatrizate", care are la bază opera omonimă a scriitorului român Max Blecher, considerată un jurnal personal, care respectă toate frecvențele curentului literar suprarealist, o nuvelă autobiografică în care autorul își descrie propriul declin, surprinzând într-un mod covârșitor mizeria umană, suferința fizică și neputința sufletului.

Filmele realizate de Jude urmează șablonul „Noului val românesc", fiind pigmentate cu un umor negru reprezentativ, însă, în cadrul proiecției cinematografice „Inimi cicatrizate" putem remarca tentativa unei abordări distincte, a unui gen de film istoric cu totul diferit.

Filmul preia din opera lui Blecher ipostaza tânărului încapsulat în ghips de la gât până la talie, prezentând moartea consumatoare prin intermediul lui Emanuel. În acest fel s-a realizat și transferul metaforei prezente în roman, despre condiţia omului care se scufundă prea mult într-o anumită situaţie, nemaiştiind apoi care ar fi trebuit să fie reacţia lui firească în procesul de adaptare la alţi stimuli externi. O metaforă a încorsetării, încremenirii forţate, înghipsarea care anulează mişcarea firească a corpului uman şi care îl obligă la o poziţie nouă, nefirească.

De-a lungul timpului, reținerea tiparelor de editare convenționale și sensibilizarea la schimbările subtile în plasarea camerei devin un analog pentru capcana lui Emanuel. Pentru noi, ca și pentru el, lumea nu este nimic mai mult sau mai puțin decât strălucirea aurie a luminilor spitalului, tencuiala urâtă a pereților săi, un scaun, o oglindă sau o noptieră acoperită cu cărți.

La început, Jude, având și calitatea de scenarist, parcurge suferințe mari pentru a detalia diferitele tratamente medicale ale lui Emanuel cu tot „farmecul" lor de epocă (aproape tot trunchiul protagonistului este pus în ghips, astfel încât acesta să devină practic imobil). Aceste proceduri observate clinic contrastează cu observațiile tânărului despre viața sa interioară, amestecate la diferite intervale cu un text alb pe fundal negru, fără majuscule, fragmentar, cu o punctuație precară, fragmentele începând cam de la mijlocul frazei și niciunul nu se termină cu punct, fapt care dezvăluie prezența unor frânturi din proza propriu-zisă a lui Blecher.

De asemenea, aceste felii de text învăluie într-o oarecare lumină trăirile pe care tânărul Emanuel le experimentează, uneori într-un sens direct - ca atunci când simte „dezgust amestecat cu milă de nedescris", dar uneori și în termeni criptici poetici (din declarația „când mă îmbrățișezi este o închisoare de flori").

O altă idee care ar trebui subliniată este măsura și maniera în care filmul este o „adaptare liberă după opera literară a lui Max Blecher", menționând faptul că „regizorul-scenarist al filmului, Radu Jude, nu face nici cea mai mică tentativă de a filtra prezentarea evenimentelor, punerea lor în scenă, prin subiectivitatea personajului principal, nu face nimic pentru a construi un echivalent cinematografic al „exacerbării senzitive și nervoase" (Dinu Pillat), al „acuității senzoriale hors-série" (Adrian Marino) – calități mult remarcate în cărțile originare de către criticii literari."[1]

Având în vedere că Jude alege să nu îmbrățișeze subiectivitatea plimbată profund de Blecher pe filele romanului său, remarcăm o transpunere diferită a operei, perspectiva din care sunt surprinse trăirile interioare ale protagonistului fiind una exterioară. Procedeul este presărat tangențial cu cărți de referință, nerezumându-se doar la „Inimi cicatrizate", ci inserând pasaje și din celălalt roman al său: „Întâmplări în irealitatea imediată", apărut în 1936, precum și din jurnalul său de sanatoriu: „Vizuina luminată", publicat în 1971.

Un aspect evidențiat de Andrei Gorzo într-un articol de-al său dedicat exclusiv creației cinematografice realizată de Jude conturează preocuparea fundamentală prezentă în cadrul procesului de adaptare a romanului: „O parte din construcția filmului Inimi cicatrizate se concentrează asupra transformării anumitor pasaje ale materialului literar (fragmentar și provenit din mai multe surse) în limbaj cinematografic, în scopul omagierii lui Blecher"[2].

Filmul este astfel o adaptare inedită a „paginii pe ecran" în care camera devine chiar un personaj. Acțiunea se desfășoară adesea ca într-o fotografie prelungită, cu compoziții aglomerate în care piesele principale sunt ascunse sub ramele de la ușă, „Este un film construit din cadre fixe, majoritatea lungi, dintre care toate sînt vederi obiective – niciunul nu reprezintă unghiul subiectiv al lui Emanuel sau al altui personaj."[3]

Apelând adesea la cadre statice, Jude plasează camera într-un coridor, cineastul fiind nevoit să privească printr-o ușă, îngreunând astfel vederea și oglindind frustrările personajelor incapabile să își ridice gâtul sau să schimbe în vreun fel perspectiva din care sunt priviți. Aceste scene optează să le evidențieze cu paragrafe elegante, preluând relatările îngrozitoare ale lui Blecher despre lipsa de speranță. Prin focusarea simultană asupra corpului și a sufletului care nu trădează vreun indiciu de sentiment, „Inimi cicatrizate" stă ca o capodoperă a unei perspicacități rare.

Contrastul care apare între opera literară și transpunerea cinematografică a acesteia constă în raportul subiectivitate-obiectivitate, fapt pe care îl putem remarca parcurgând următorul pasaj care se regăsește atât în roman cât și în filmul realizat de Jude:

"În jurul lui se zărea dulapul, cărțile și masa, vechile lucruri familiare, bine cunoscute, dar acum ele se desprindeau nesigure în luciditatea lor turbure, ca vorbele haotice țipate de o voce necunoscută într-o hărmălaie de oameni adunați într-o sală.

-Anestezic! spuse doctorul scurt.

Tot ce mai văzu Emanuel fu pe asistent care se apropie de pat cu un tub mare de sticlă. Doctorul îi acoperi fața cu cămașa și spuse portăresei să-i ție mîinile. Eprubeta țiui brusc și Emanuel simți într-un loc precis, pe piele, deasupra umflăturii, țîșnitura lichidului care producea o răceală de gheață și strîngea carnea în jur.

O cutie metalică se deschise și se închise.

[1]Observator cultural nr. 838, Veronica Lazăr, Andrei Gorzo, „Inimi cicatrizate" – un film de Radu Jude, 1-7 septembrie;
[2]ibidem;
[3]ibidem;

-Ac, spuse doctorul în timp ce asistentul se apropia din nou.

«Acul… acum va împunge cu acul…» gîndi Emanuel. Clipele îi zvîcneau în tîmple teribil.

(…)

Deschise puțin ochii și printr-o parte a cămășii zări pe asistent pompînd ceva într-o sticlă; nu deosebi nimic altceva.

(…)

Portăreasa îi ridică de pe ochi cămașa.

Doctorul ștergea acum cu eter un punct ce sîngera ușor. Sticla de pe masă era plină cu un lichid compact gălbui.

-Ce-i asta? întrebă Emanuel sfîrșit de încordare și emoție.

-Puroi, amice! Puroi! răspunse doctorul cu aceeași voce bonomă."[4]

Acest pasaj constituie un material suficient de sugestiv și cuprinzător în detalii pentru a fi proiectat într-o secvență din film,„cu tot cu sugestiile de mici "efecte speciale", de distorsiuni expresioniste ale realității vizuale și sonore (obiectele care se desprind nesigure "în luciditatea lor turbure"[5].

O observație a criticului Andre Bazin o putem considera relevantă și în raportul carte-film, Blecher-Jude. Intenționalitatea acestei proiecții cinematografice nu este reprezentată de dorința de a crea un echivalent operei literare, ci încearcă să-i creeze "un fapt brut", o realitate brută, încercând să o proiecteze pe aceea, raport evidențiat de Bazin în cazul operei lui Robert Bresson „Jurnalul unui preot de țară" și filmul realizat de Georges Bernanos, cu o tematică similară celei din "Inimi cicatrizate", fiind derulată povestea unui tânăr bolnav, aflat în ultimele sale luni de viață.

În demersul lucrării am identificarea specificitatea codului artistic al literaturii și al cinematografiei, a modalităților de transpunere a textului scris în codul specific cinematografiei, precum și măsura în care se realizează transferul de valori estetice din domeniul literar spre cel filmic, concluzionând că ecranizarea realizată de Radu Jude vine întâmpinarea operei lui Blecher, încercând să o evidențieze în ochii publicului cititor într-o perspectivă distinctă, căci „nu sustrage elementele literare ... ci le înglobează în substanța filmului."[6]

De asemnea, am remarcat un echilibru în cadrul acestui proces de producție artistică, cineastul dovedindu-se a fi orientat în ambele direcții, atât spre sursa literară, încercând să preia cât mai mult material brut valoros prin intermediul căruia conturează aceeași lume însă dintr-o perspectivă diferită, cât și spre spectator, încercând să-i anticipeze reacțiile emoționale și să-i insufle un efect similar cu cel creat de opera literară. Așadar, reflexiile literare remarcate sunt unele preponderent textuale.

## BIBLIOGRAPHY


Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul, de la André Bazin la Cristi Puiu* , Ed. Humanitas, 2012;

Andrei Gorzo, *Viața, moartea și iar viața criticii de film*, Ed. Polirom, 2019;

Andrei Gorzo, Gabriela Filippi, *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist",* Ed. Tact, 2017;

Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc,* Ed. Eikon, 2017;


[4]Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, p.9-10;

[5]Observator cultural nr. 838, Veronica Lazăr, Andrei Gorzo, „Inimi cicatrizate" – un film de Radu Jude, 1-7 septembrie;

[6]Dilema veche, nr. 667, Ancuța Proca: Filmul ca interpretare (II),

Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, Ed. Humanitas, 2017;
Dilema veche, nr. 667, Ancuța Proca: Filmul ca interpretare (II), 1-7 decembrie 2016;
Observator cultural nr. 838, Veronica Lazăr, Andrei Gorzo, „Inimi cicatrizate" – un film de Radu Jude, 1-7 septembrie 2016;
https://www.nytimes.com/2018/07/26/movies/scarred-hearts-review-radu-jude.html;
https://www.screenslate.com/articles/scarred-hearts;

## *THE INNER ALCHEMY OF LOVE IN WRITINGS OF MIRCEA ELIADE*

**Lucia-Maria Chitul (Mocanu)**
**PhD Student, „Transilvania" University of Braşov**

*Abstract: The occult science of alchemy has its origin in ancient Egypt, aiming the discovery of "life elixir" and "philosophers' stone" to gain immortality or to turn regular metals into gold. In "The Dictionary of Symbols" by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, the semantic domain of word "alchemy" is extended to metaphysical, existential level: it symbolizes even the process of spiritual evolution of a human being from a lower state, in which the material prevails, to a higher state, the spiritual one. In some novels of Mircea Eliade, the reachieving of archetypal perfection becomes possible, for the human being, through sacred eros. The experience of mystical love facilitates access to a sacralized dimension of the reality. The encountering between two different cultures, the European and Asian one (specifically, the Hindu one) takes place in miraculous dimension of love. The eros and the spirituality are, in Mircea Eliade's writings, two complementary concepts, and not different to each other, as they appear to Europeans. The sacred interferes with profane reality, so that the two lovers will transcend their individual condition and will integrate into a cosmic order.*

*Keywords: inner alchemy, mystical love, sacred, profane, spirituality, cosmic*

Ştiinţa ocultă a Alchimiei îşi are originea în Egiptul antic, având ca scop descoperirea *elixirului vieţii* şi a *pietrei filozofale*, pentru a obţine tinereţea veşnică sau nemurirea, dar şi pentru a preschimba metalele obişnuite în aur. Etimologia termenului este latină (*alchemia*) şi pătrunde în limba română prin filieră franceză (*alchimie*). În *Dicţionarul Enciclopedic* (Ed. Cartier, 2001), ni se spune că această ştiinţă şi practică ocultă are ,,o mare dezvoltare în evul mediu", fiind ,,de inspiraţie spirituală, ezoterică".

De asemenea, în *Dicţionarul de Simboluri* al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant (vol. I, 1969), aria semantică a conceptului este extinsă până la nivel metafizic, existenţial, alchimia simbolizând chiar procesul de evoluţie spirituală a fiinţei umane, de la o stare inferioară, a cărei predominanţă este aceea materială, la o stare net superioară, cea spirituală: ,,Din alt punct de vedere, alchimia simbolizează evoluţia însăşi a omului de la o stare la care predomină materia, la o stare spirituală: să transformi metalele în aur înseamnă să transformi omul în spirit pur". Astfel, putem vorbi de o *alchimie materială* şi o *alchimie spirituală*, iar ambele ,,presupun o cunoaştere a principiilor de ordin tradiţional şi se bazează mult mai mult pe o teorie a poporţiilor şi a relaţiilor, decât pe o analiză cu adevărat fizico-chimică, biologică (...) a elementelor puse în relaţie", căci ,,limbajul şi logica sunt pentru ea de natură **simbolică**". *Marea Operă* alchimică era considerată în evul mediu o *cale regală* care făcea trimitere la o *viaţă mistică* şi ,,însemna reintegrarea omului în demnitatea sa primordială. Să găseşti piatra filosofală înseamnă să descoperi Absolutul", Perfecţiunea. Deci redobândirea perfecţiunii arhetipale, primordiale, devine posibilă pentru fiinţa umană care are acces la dimensiunea **sacră, mitică** a realităţii.

*Spirit al amplitudinii*, după cum îl numeşte Eugen Simion, Mircea Eliade este fascinat de alchimie, a cărei atracţie irezistibilă i se dezvăluie încă de la vârsta de 14 ani, când scrie o povestire fantastică intitulată ,,Cum am descoperit piatra filozofală", obţinând cu aceasta premiul întâi la un concurs pentru elevii de liceu. În ,,Memorii 1907-1960", Eliade remarca faptul că această povestire despre descoperirea stranie din micul său laborator alchimic nu a fost totuşi ,,lipsită de semnificaţie", ba chiar este una cu caracter *iniţiatic* ce îi va marca ,,dubla înzestrare" de mai târziu, a literatului şi a omului de ştiinţă (renumit istoric şi filosof al religiilor), aşa cum bine observa un exeget al operei sale, Richard Reschika: ,,Imaginaţia

juvenilă reprezintă în acest caz nu doar startul fulminant către o carieră scriitoricească extrem de productivă, ci și începutul profetic al unei aspirații spre cunoaștere pe care am putea-o numi chiar *faustică*, al unui nestăvilit impuls spre cercetare în domeniul științific al istoriei religiei, domeniu de care va ține și explorarea exactă a alchimiei'' (*Introducere în opera lui Mircea Eliade*, p. 13).

Iată cum comentează scriitorul în *Memoriile* sale această experiență *inițiatică*: ,,Mă aflam în laborator și nu știu datorită cărei împrejurări am adormit (...). Apare un personaj ciudat, care-mi vorbește despre piatra filozofală, mă asigură că nu e o legendă, că piatra se poate dobândi dacă cunoști o anume formulă. Îmi povestește o scenă de operații, cu alchimiști celebri, la care a asistat, și-mi propune experiența. Nu mă convinsese, dar am acceptat. Străinul amestecă diverse substanțe într-un creuzet, îl pune la foc, apoi presară un praf și exclamă: <<Privește atent acum! Privește!...>> Într-adevăr, substanțele din creuzet se transformau sub ochii mei în aur. Emoționat, fac un gest brusc și răstorn creuzetul, care cade cu zgomot pe podea. În acea clipă, mă trezesc. Eram singur în laborator. Dar o clipă am crezut că visul fusese aievea. Pe podea, alături de creuzet, zăcea un bulgăre de aur. De-abia când l-am luat în mână, mi-am dat seama că era o bucată de pirită, substanță care seamănă mult cu aurul'' (*Memorii*, p. 61).

Preocupat de posibilitatea de a transcende condiția umană, asemenea alchimiștilor aflați în căutarea Absolutului, prin sustragerea de la condiționările impuse de *temporalitate* și *istoricitate*, Eliade își arată interesul pentru așa-numitele *tehnici soteriologice*, ,,adică pentru tehnici având drept scop *eliberarea*'' (Richard Reschika, idem, p. 12), tehnici pe care le descrie în operele sale timpurii consacrate studiului alchimiei și al sistemului yoga (de exemplu, una din principalele sale lucrări fiind *Yoga. Nemurire și libertate*). Așadar, pentru a depăși această *dilemă existențială* a omului, ,,aceea de a fi o ființă legată de timp și de istorie'' (Ibidem), Eliade găsește în practicile esoterice ale alchimiștilor și yoghinilor (considerați adevărați *specialiști* ai sacrului) o soluție salvatoare în cucerirea libertății primordiale pierdute: ,,Importanța libertății lor anevoios cucerite rezidă în transcenderea limitelor general umane, în străpungerea sferei profanului, în descoperirea religiosului și a sacrului, și anume chiar, sau tocmai, în interiorul curentelor seculare'' (Ibidem). Cele două lucrări fundamentale ale sale pentru interpretarea fenomenului *alchimiei* sunt ,,Alchimia asiatică'' (1935) și ,,Cosmologie și alchimie babiloniană'' (1937), care oferă informații esențiale referitoare la alchimia indiană, chineză și babiloniană. Autorul insistă asupra faptului de a nu considera alchimia o ,,prechimie'', pentru că tehnicile alchimice nu au o natură pragmatică, ci una spirituală, *sacră, ritualică*. De pildă, ,,alchimistul chinez nu caută aur ca să se îmbogățească materialmente; aurul este de natură transcendentă, care, la rându-i, poate să ducă la o spiritualizare a corpului omenesc'' (Richard Reschika, idem, p. 15). Deci alchimistul se situează mai aproape de *mistic* decât de omul de știință, căci el se află în căutarea *elixirului vieții* și a *nemuririi*. La fel, în ceea ce privește alchimia indiană, nemurirea poate fi atinsă de către căutătorul spiritual prin ,,metoda ascetic religioasă a meditației'' (Ibidem), considerată tot o tehnică spirituală, și nu una empirică. Prin practica lor spirituală, asceții indieni au acces la două procese alchimice importante: ,,o purificare psihică'', dar și ,,o transformare fizică'', ambele procese fiind considerate ,,tantrice'': ,,Cel mai cunoscut maestru tantric, asupra căruia se concentrează în principal și *tradiția alchimică*, este considerat a fi Nagarjuna. Despre el se spune că poseda leacul magic al nemuririi...'' (Ibidem).

Într-un interviu realizat de Sophie Lannes și Jean-louis Ferrier în 1979 (publicat în ,,L'Express'', 25-31 august 1979), Eliade vorbește despre cele două *regimuri ale imaginarului, diurn* și *nocturn*, teoretizate de Gaston Bachelard, exprimându-și preferința pentru regimul *nocturn*: ,,Bachelard spunea foarte just că viața nocturnă a spiritului are o importanță primordială față de viața lui diurnă reprezentată de cunoaștere. Regiunea *nocturnă*

a spiritului, iată lucrul cel mai semnificativ în alchimie'' (*Întâlnirea cu sacrul*, volum îngrijit de Cristian Bădiliță în colaborare cu Paul Barbăneagră. Ed. Echinox, Cluj, 2001, p. 20). A reduce ființa umană la condiționarea timpului istoric ireversibil i se pare o mare eroare, ,,pentru că omul trăiește și într-un timp non-istoric: timpul viselor, timpul imaginarului''; de aceea, nu trebuie exclus ,,timpul cosmic, care nu este ireversibil, ci reversibil, ciclic și atât de important pentru specia umană, specie de care uităm adesea că, și ea, face parte din cosmos'' (Ibidem, p. 23).

Tot aici, scriitorul face observația obiectivă a regresului spiritualității în civilizația occidentală modernă, regres privit ca o *maladie* a timpului actual: ,,Nu mai e nici un secret pentru nimeni că, în lumea occidentală, trăim o criză spirituală adîncă: desacralizarea cosmosului, a Bisericilor, desacralizarea raporturilor umane''. Pentru a umple acest *vid* creat, ,,omul se întoarce la sine însuși pe drumul cel mai lung''. În acest sens, Eliade remarcă ,,entuziasmul extraordinar al occidentalilor pentru yoga, zen, alchimie'', privite ca forme diverse de căutare a unei noi libertăți, a unui ,,drum propriu în imensa varietate a credințelor omenirii'' și conchide pe un ton optimist: ,,Prin acest ocoliș vom reveni, cred eu, într-o bună zi, la propriile noastre izvoare spirituale și religioase'' (Ibidem, p. 21).

Într-un alt interviu, realizat de Laurence Cossé, Eliade consideră că desacralizarea caracteristică lumii contemporane civilizate ,,reprezintă mai degrabă o camuflare a sacrului în profan. Or, studiul și înțelegerea miturilor și simbolurilor tradiționale sunt capabile să reveleze semnificații existențiale fundamentale și, prin urmare, să provoace o transformare interioară a cititorului'' (în *Le Quotidien de Paris*, 1 dec. 1981). Așadar, irumperea sacrului în lumea profană se face prin intermediul *mitului,* care ,,povestește o istorie sacră'' și are ,,o valoare exemplară'', după cum explică autorul în ,,Aspecte ale mitului'': mitul ,,relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al *începuturilor*. (...) În fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume ale sacrului'' (pp. 5-6). Istoricul religiilor ne atrage atenția asupra unei posibile erori: ,,Nu e vorba de o comemorare a evenimentelor mitice, ci de *reiterarea* lor'', proces prin intermediul căruia personajele supranaturale ale mitului sunt readuse în prezent, iar noi devenim *contemporanii* lor. Astfel se produce ieșirea din timpul istoric, cronologic și plonjarea ,,în timpul primordial, timpul în care evenimentul *a avut loc pentru prima oară*'', adică timpul *sacru* al mitului (*Aspecte ale mitului*, p. 19).

Paradoxul camuflării sacrului în profan l-a fascinat pe Eliade de-a lungul întregii sale vieți, susținând că epoca sa a devenit chiar ,,maestră în arta camuflării! Aproape că ne pierdem în ea... Cultura actuală are multe urme ale acestei camuflări; e de ajuns să ne oprim la importanța acordată lumii imaginare, povestirilor, spectacolelor colective. Ea redescoperă numeroase elemente rituale în muzică sau dans...'', deci în formele de **artă autentică**. ,,De altfel, cu toții simțim că trăim într-o lume de <<semne>> a căror semnificație nu este numai intelectuală, ci cu mult mai vastă, existențială, metafizică. Astăzi, transcendentul se camuflează în concret, realul în ireal, iar această dialectică a camuflajului pe mine mă pasionează foarte tare'', dezvăluie autorul într-un alt interviu acordat lui Frédéric de Towarnicki (în 18 nov. 1983). Aceste observații pertinente fac trimitere, fără îndoială, la *Corespondențele* lui Charles Baudelaire, pentru care lumea întreagă, Natura, este purtătoare de *simboluri*: ,,Prin *codri de simboluri* petrece omu-n viață / Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc''. Astfel, ,,învingerea uitării'' poate avea loc și pe terenul fertil al literaturii, atât prin creația poetică, dar și prin *creativitatea narativă* de care vorbește Eliade în același interviu, căci ,,povestirea este o secularizare a mitului. Iar mitul e întotdeauna istorisirea sacrului, o istorisire primordială'' (Ibidem).

Iată că cele două tendințe, știința și creația literară, ,,se împacă foarte bine'' în personalitatea lui Eliade, după cum el însuși o mărturisește, căci, pentru savantul-literat, ,,*imaginația științifică* nu e foarte departe de *imaginația artistică*'' (*Întâlnirea cu sacrul*,

p.35), acestea întâlnindu-se pe tărâmul *sacru* al mitului: ,,Omul de știință și scriitorul se întâlnesc, amândoi, pe terenul fertil al mitului. Eliade a subliniat de nenumărate ori faptul că **literatura**, în totalitatea ei, este până la urmă **fiica mitologiei**, ale cărei funcții le-a preluat, anume relatând atât despre real, cât și despre ficțional și reprezentând o componentă esențială a existenței omului în lume'', observă pe bună dreptate Richard Reschika în studiul său mai sus amintit (p. 68).

Chiar dacă *gândirea mitică* întâlnită sub variatele ei forme în opera științifică a lui Eliade ,,joacă un rol dominant și în opera sa literară'' (Richard Reschika, idem, p. 69), totuși literatura sa ,,nu trebuie în nici un caz înțeleasă ca simplă ilustrare a ideilor filozofice și de istoria religiilor'' (Ibidem), fapt constatat și de criticul Matei Călinescu. De fapt, relațiile dintre cele două segmente ale operei lui Eliade, aduse în discuție, sunt de complementaritate și de reciprocitate, *îmbogățitoare* și *lămuritoare*. Potrivit lui Eliade, literatura deține o *funcție mitică eminentă*, pentru că ea ,,oferă omului modern posibilitatea de a ieși din timp'' (Ibidem), facilitând astfel accesul la dimensiunea *transcendentă* a existenței. Mai mult chiar, literatura este considerată o ,,cheie a transcendenței'', în sensul că ea poate ,,să asigure supraviețuirea sacrului și a mitului'' (Ibidem). **Scopul** urmărit de Eliade, în ambele segmente ale creației sale, este de fapt ,,remitizarea lumii și a omului''. În acest demers, scriitorul se folosește de cadrul adecvat specific: în termenii lui Bachelard, de regimul *diurn* (propriu științei) și de cel *nocturn, oniric,* în care se cufundă procesul creator literar. Iată cum explică Eliade acest fenomen: ,,Nimeni nu poate trăi simultan în aceste două universuri spirituale: cel diurn și cel oniric. Îndată ce scriu un roman, intru într-o lume care își are propria sa structură temporală și în care raporturile mele cu personajele sunt de natură imaginară și nu mai sunt de natură critică'' (*Încercarea labirintului*, p. 147).

Am ales spre ilustrare două romane dragi autorului, *romanul de dragoste indian* ,,Maitreyi'' (apărut în 1933 la București) și micul *roman erotic* ,,Nuntă în cer'' (scris în 1939, în mai puțin de două luni, într-un lagăr de deținuți legionari din Transilvania). Ambele romane ilustrează într-un mod exemplar puterea magică, transformatoare a **iubirii**, văzută ca o forță *mitică,* primordială, ce face posibilă apariția unui proces de *alchimie interioară, spirituală*, în universul lăuntric al personajelor atinse de vraja ei.

Richard Reschika numește, deloc întâmplător, subcapitolul consacrat primului roman ales *Mitologie a voluptății*. Ca și alte scrieri ale lui Eliade, și acest roman se vrea a fi o pledoarie a *autenticității*, folosind ca tehnică *inserția jurnalului* (transcrieri din *Jurnalul indian*) în miezul narațiunii: ,,Adesea, transcriam pagini întregi din *Jurnal* (...) Am schimbat, evident, numele personajelor, în afară de al lui Maitreyi și al surorii ei, Chabu, dar am lăsat întocmai datele, adresele, numerele de telefon. Schimbasem, de asemenea, meseria lui Dasgupta și a povestitorului și am modificat radical finalul, ca și cum aș fi vrut să mă despart definitiv de Maitreyi... Și, evident, scăldasem lumea aceea depărtată în lumina palidă, aurie, pe care o irizau amintirile și melancolia'' (*Maitreyi*, pp. 242-243).

Considerat de criticul literar Nicolae Manolescu, în studiul *Arca lui Noe*, vol. II, singurul său roman ,,care dă impresia de capodoperă'', *Maitreyi* este o emoționantă poveste de dragoste, inspirat fiind din *experiența indiană* a autorului. Protagonistul romanului este inginerul englez Allan, stabilit pentru o perioadă la Calcutta și care locuiește în casa protectorului său, inginerul Narendra Sen. Naratorul este Allan însuși, el având ,,o dublă perspectivă asupra

evenimentelor'', după cum remarca și Manolescu: o perspectivă *contemporană* și alta *ulterioară* evenimentelor narate. Astfel, *jurnalul intim* pe care-l ține în perioada aceea va fi completat și corectat mai târziu, după ce experiența iubirii se consumă, fapt ce-l determină pe critic să precizeze că ,,Allan e atât *naratorul dramatizat* al cărții, cât și *autorul* ei *implicat*'', concepte preluate după clasificarea lui Booth din *Retorica romanului*. Nu se poate pune semnul echivalenței absolute între roman și biografie, în Allan existând ,,doi povestitori distincți: unul aflat la nivelul imediat al evenimentelor (pe care le consemnează în jurnal) și altul situat la o oarecare distanță de ele (pe care le reordonează în roman)'', observă Manolescu, accentuând asupra ideii de *distanță morală* care apare între cele două voci: *vocea care exprimă o trăire* și *vocea care judecă acea trăire*. Aici ideea de *autenticitate* nu derivă, deci, din ,,consemnarea imediată, fidelă'' care ar putea garanta *adevărul trăirii*, ci ,,abia regândită, prelucrată, trăirea își recapătă prospețimea'', ceea ce-l face pe critic să conchidă că la Eliade ,,romanul ionic nu se mai încrede în jurnalul intim, și-a pierdut inocența și redevine interesat de o perspectivă mai îndepărtată asupra evenimentelor'' (cap. *Jocurile Maitreyiei*).

Dacă la început Allan joacă ,,rolul tipic al unui european trufaș, *auxiliar al civilizației,* al unui luptător misionar pe frontul progresului tehnic în India colonială la începutul anilor treizeci'' (Richard Reschika, idem, p. 76), treptat i se trezește interesul pentru cultura hindusă. În casa lui Narendra Sen, el o cunoaște pe fata acestuia, Maitreyi, în vârstă de șaisprezece ani, care la început i se pare respingătoare: ,,Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut la copt'' (*Maitreyi*, p. 3). Totuși, protagonistul ajunge să fie atras de ,,iraționalul farmecului ei; se simte mai mult *vrăjit*, decât îndrăgostit'' (N.Manolescu, idem), iar *misterul* ființei ei începe să-l fascineze: ,,Este adevărat că spre fata aceasta mă simțeam atras. Nu știu ce farmec și ce chemare aveau până și pașii ei. Dar aș minți dacă n-aș spune că întreaga mea viață din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă și ireală'' (*Maitreyi*, p. 37).

Cei doi tineri se apropie unul de celălalt cu ocazia întâlnirilor zilnice în bibliotecă, Allan începe s-o cunoască din ce în ce mai bine, află că este o poetă talentată care are drept învățător spiritual pe renumitul poet Rabindranath Tagore și, treptat, el renunță la prejudecățile sale, începând să se familiarizeze cu modul de viață și mentalitatea indienilor. Pe parcurs, el are acces la anumite trăiri *inițiatice,* descoperind ,,dimensiuni noi ale senzualității indiene, nebănuite europeanului, cum ar fi *atingerea tipică a piciorului*'' (Richard Reschika, idem, p. 78), care are valoare *sacră,* de *ceremonial,* căci *atingerea reciprocă a picioarelor* este un gest de familiaritate și afecțiune, nu doar între îndrăgostiți, ci și între rude sau prieteni. Această *universalitate* a senzualității este greu de înțeles pentru protagonist și face parte din concepția filosofică a indienilor, ,,a gândirii lor panteiste'', așa cum transpare dintr-un pasaj-cheie al romanului, în care Maitreyi îi vorbește lui Allan despre prima ei iubire: un pom numit *șapte frunze*. Confesiunea fetei, inexplicabilă pentru mentalitatea europeanului, îi revelează o *complexitate* a sufletului greu de pătruns: ,,Cât de complicat îi era sufletul! Înțelegeam încă o dată că simpli, naivi și clari suntem numai noi civilizații. Că oamenii aceștia pe care îi iubeam atât de mult, încât aș fi voit să ajung unul din ei, ascund fiecare o istorie și o mitologie peste putință de străbătut, că ei sunt stufoși și adânci, complicați și neînțeleși'' (*Maitreyi*, p. 83).

Atitudinea de la început față de indieni a protagonistului ,,se transformă în contrariul său: ei nu îi mai apar drept niște creaturi candide, primitive, ci *complicate în viața lor sufletească,* ce se desfășoară pe fundalul unei mitologii *inaccesibile.* În schimb, simpli și naivi îi apar acum europenii'', remarca Richard Reschika (idem).

N. Manolescu vede în ,,jocurile Maitreyiei'' jocurile *pasiunii,* pe care ,,nici o cenzură n-o poate controla''. El identifică trei tipuri de *joc*, care toate simbolizează, în grade diferite de intensitate, *experiența erosului mistic*: un prim joc este acela ,,al *privirilor* care stabilește legătura'', apoi este ,,jocul mâinilor, de o senzualitate mai pronunțată'', având un caracter *ceremonial*: ,,eroii săvârșesc, pe jumătate conștienți, un ritual erotic și mistic'', în care ,,carnalul nu exclude sacrul''. Aici este vorba de o *logodnă mistică* , experiență ce logodește *profanul* cu *sacrul*, *carnalul* cu *spiritualul.* Al treilea joc este cel al *piciorului*, pe care criticul îl consideră ,,treapta cea mai de sus a acestei experiențe'', pentru că el reprezintă ,,abandonul total și posesiunea absolută'' (Ibidem).

Caracterul *sacru* al erosului este intuit, de altfel, și de criticul Eugen Simion, care vorbește de jocurile fetei, absolut firești pentru omul asiatic: ,,Crescută într-o civilizație a semnelor și a pudorii'', Maitreyi îl atrage pe îndrăgostit ,,într-un joc erotic complicat și imprevizibil'', susținut de mici gesturi, pline de sensuri ascunse: ,,atingerea cu piciorul, mângâierea inocentă a pulpei, dezgolirea brațului etc.'' (E. Simion, *Mircea Eliade.Nodurile și semnele prozei*, p. 84).

Logodna propriu-zisă a celor doi îndrăgostiți ,,se săvârșește *la lacuri*, în fața apei, a pădurii și a cerului. Este o logodnă *mistică*, un jurământ *cosmic*, un poem de o frumusețe barbară'' (Ibidem): ,,Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă-pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a *mousson*-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape''.

*Incompatibilitatea dintre sentiment și datorie*, o temă veche ,,prezentă în toate marile drame erotice'' (E. Simion), intervine în scenariul desfășurării mitul erotic, care se frânge brusc, datorită mentalității rasiale specifice tradiției hinduse, ,,adânc înrădăcinată chiar și în păturile culte din Calcutta''(Ibidem) ; aceasta ,,nu îngăduie apropierea a doi îndrăgostiți aparținând unor lumi diferite: unirea dintre un ne-hindus și o femeie dintr-o castă superioară reprezintă un sacrilegiu'', punctează foarte bine Richard Reschika (Idem, p. 79). Incompatibilitatea dintre culturi foarte diferite atrage după sine ruptura dramatică a cuplului: Allan este alungat de tatăl fetei, iar Maitreyi este sechestrată. Condiția existențială a tânărului se schimbă și ea, din europeanul fascinat de noua cultură în care este pe cale să se integreze, grație puterii alchimice a iubirii, el devine un personaj *liminal*, prins între două lumi, de care se simte la fel de străin: ,,Allan devine un individ situat între două lumi, eșuat, care nici în lumea indiană nu a putut intra cu adevărat, nici în cea europeană nu se mai poate întoarce'' (Ibidem); el resimte acut, dureros *liminalitatea* condiției sale: ,,Totul mi se părea zadarnic, fără sens'' (*Maitreyi,* p. 142).

Cel de-al doilea roman, ,,Nuntă în cer'', considerat de Richard Reschika un ,,imn închinat iubirii eterne'', este și el o ilustrare a *metafizicii iubirii* în formă literară, dar pe meleaguri autohtone. Acțiunea-cadru se desfășoară în jurul anilor treizeci: într-o cabană de vânătoare din Carpați, doi bărbați își povestesc întreaga noapte marea lor iubire, de fapt unica din viața lor. Aceștia sunt Andrei Mavrodin, ,,un scriitor de succes, în vârstă de treizeci de ani'' și Barbu Hasnaș, ,,om de afaceri și soldat în primul război mondial, în vârstă de patruzeci și cinci

de ani'' (Richard Reschika, idem, p. 82), care intenționează să pornească a doua zi la vânătoare de porumbei, păsări ce simbolizează iubirea, în tradiția populară. Romanul este alcătuit din ,,două povestiri simetrice'': capitolele I-IX cuprind idila mai recentă a lui Mavrodin cu Ileana, iar capitolele X-XV conțin mai vechea poveste de dragoste a lui Hasnaș cu Lena. Criticul este de părere că prima povestire ,,amintește mai degrabă de Proust'' (prin rememorare, trecutul este readus în prezent), iar ,,spovedania lui Hasnaș'' are ,,o nuanță dostoievskiană (eroul îmbină în felul său de a fi binele și răul, sfâșierea de sine, cinismul și remușcarea)'' (Ibidem). Pe parcurs, ni se dezvăluie că cei doi bărbați au iubit aceeași femeie: Lena/Ileana și fiecare dintre ei a crezut cu toată ființa că această iubire este una *desăvârșită, miraculoasă, celestă* și profund transformatoare. Eșecul împlinirii în această iubire considerată perfectă este dorința de a avea copii și, respectiv, refuzul procreării; de fiecare dată, femeia este cea care-și părăsește iubitul: pe primul iubit, Hasnaș, pentru că acesta dorește să aibă un copil cu ea, iar pe Mavrodin, pentru că acesta refuză să devină tată.

Richard Reschika susține că cei trei protagoniști ai romanului reprezintă, în fond, ,,doar tipuri'' (Idem, p. 83), care însă se vor transforma profund interior sub impactul alchimic al iubirii. Astfel, Hasnaș este la început ,,un Don Juan cinic, total nesentimental, o figură caracteristică din înalta societate bucureșteană în anii douăzeci'', ne spune criticul. Dar iubirea pentru Lena produce o schimbare *psihică* majoră în ființa lui, devenind ,,prizonierul propriei sale iubiri'': ,,dragostea aceasta mă schimba cu cât o cunoșteam mai bine pe Lena; trupește se-nțelege. Prezența ei concretă, aș putea spune carnală, mă transforma, mă *îmbăta*. (...) ceea ce aș putea numi *înălțarea* și *purificarea* mea, *desăvârșirea* (...) își avea obârșia și forța exclusiv în îmbrățișare, în posesiune. (...) cu cât o aveam mai mult lângă mine, cu cât o simțeam mai mult a mea, cu atât sufletul mi se topea într-o patimă *pură*, necunoscută până atunci... (M.Eliade, *Nuntă în cer*, p. 279).

La fel ca în ,,Maitreyi'', unde erosul și spiritualitatea își dau mâna pentru înălțarea îndrăgostiților la dimensiuni cosmice, și aici observăm forța magică, purificatoare a iubirii carnale, care înalță sufletul celui îndrăgostit, de la nivelul individualității sale triviale, pe tărâmul perfecțiunii, al desăvârșirii.

La rândul său, Mavrodin reprezintă ,,tipul eroic de intelectual à la Kierkegaard, care renunță la condiții ordonate de existență, la căsătorie și familie, la obișnuitele bucurii zilnice în favoarea celebrității'' (Richard Reschika, idem, p. 84). Ca și pentru Hasnaș, la început iubirea înseamnă o ,,infecție sentimentală'' și acceptarea unei ralații stabile este echivalentă cu pierderea ,,marii libertăți bărbătești''. Dar, după ce o cunoaște pe Ileana, ,,un flirt inițial inofensiv se transformă într-o iubire pătimașă'', care-l scoate pe îndrăgostit de pe făgașul său obișnuit, cufundându-l fără scăpare în starea extatică a erosului mistic, sacralizat: ,,Setea trupurilor noastre a fost greu de stins atunci. Parcă nu mai era îmbrățișare contopirea aceea din urmă, când cu adevărat se topeau contururile (...). De mai multe ori am nădăjduit că la capătul răpirii aceleia vom întâlni, împreună, *moartea*. N-am știut că poate fi atât de ispititoare moartea, atât de caldă – voluptate fără spasm, beatitudine fără strigare'' (M. Eliade, idem, pp. 197-198). Desigur, aici este vorba de o *moarte simbolică, sacrificială*, aceea a individualității umane limitate, necesară pentru ca reîntregirea ființei primordiale să aibă loc. Se face trimitere la mitul *androginului* platonician, reprezentat ca o făptură sferică bisexuată, așa cum

apare în ,,Symposion''-ul lui Platon. Observăm că în ambele cazuri, puntea de acces la transcendenţă se creează tot prin extazul iubirii.

*Mitul reintegrării*, postulat de Eliade prin tema romantică a ,,căutării de către om a totalităţii paradisiace pierdute'' (Richard Reschika, idem, p. 86), poate fi considerat un punct de plecare al acestui roman, întâlnit şi la romanticii germani, în special la Novalis, pentru care iubirea carnală, unirea sexuală, reprezintă o modalitate extatică de redescoperire a androginului, a fiinţei umane primordiale perfecte.

Personajul feminin, Ileana/Lena, întruchipează tipul ,,etern femininului'' şi rămâne pe parcursul romanului ,,o persoană misterioasă, cu un mod de a fi şi de a simţi incert'' (Ibidem, p. 88). În relaţia cu Mavrodin, ea este cea care îşi sacrifică maternitatea pe altarul creaţiei, asemenea Anei lui Manole: ,,Ce egoistă eram înainte...Voiam să te păstrez numai pentru mine... Absurd!... Tu nu eşti ca ceilalţi, ca noi... Soţia Meşterului Manole s-a zidit pe sine la temelie, şi eu mă temeam de o jertfă mult mai neînsemnată... (M.Eliade, idem. p. 242). Crezând în unicitatea ,,dragostei fără fruct'', Mavrodin refuză paternitatea pentru a menţine nealterată libertatea artistului, necesară actului creator: ţelul de a scrie un roman cu titlul ,,Nuntă în cer''. Destinul tragic al eroinei, care alege sinuciderea pentru salvarea operei literare, este plin de demnitate, căci ,,prin moarte, ea atinge nemurirea în romanul *Nuntă în cer* pe care Mavrodin îl scrie spre a o recâştiga'', conchide Richard Reschika.

Mitul jertfei pentru creaţie, care aduce cu sine iubirea tragică, îngemănarea dintre *Eros* şi *Thanatos,* cei doi zei din mitologia greacă, ne dezvăluie şi cheia romanului lui Eliade. Corespondenţa destinică între eroina acestui roman şi prima soţie a scriitorului, Nina Mareş, care moare de tânără din cauza unui cancer incurabil, transpare din *Memorii*: ,,Din felurite motive, nu voiam să am copii, pentru încă foarte mulţi ani. E greu de crezut că motivele mele ar fi putut convinge o soţie tânără. (În această privinţă, Nina a acceptat un sacrificiu şi mai mare, iar drama aceasta secretă constituie cheia romanului *Nuntă în cer*)'' (p. 280).

După cum reiese din aceste creaţii literare, *beţia* iubirii echivalează cu o stare de transă erotico-romantică, condiţie existenţială ce permite conştiinţei umane limitate să acceadă pe treapta superioară a transcendenţei. Ea este chiar liantul dintre lumea contingentă, profană şi lumea cosmică, a Absolutului, un fel de *axis mundi* .

În ce măsură mesajul operei lui Eliade ajunge la omul societăţii noastre contemporane nu putem şti cu exactitate. Dar un lucru e cert: Omul poate fi tangent cu Infinitul atâta timp cât lasă loc credinţelor sale, tradiţiei sale şi mitului în viaţa sa profană, pentru a-i da un sens, acela al Sacrului.

## BIBLIOGRAPHY


1. *Dicţionar Enciclopedic,* Ed. Cartier, 2001

2. Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant - *Dicţionar de Simboluri* , vol. I, Ed. Artemis, Bucureşti, 1993 (traducere după ediţia din 1969)

3. Mircea Eliade - *Memorii 1907-1960, Încercarea labirintului, Aspecte ale mitului,*

- *Cum am descoperit piatra filozofală, Maitreyi, Nuntă în cer*

- interviuri cuprinse în vol. *Întâlnirea cu sacrul*

4. Richard Reschika - *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Ed. Saeculum I.O., București, 2000

5. Eugen Simion - *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005

6. Nicolae Manolescu – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol.II, Ed. Eminescu, 1991

7. *Întâlnirea cu sacrul*, volum îngrijit de Cristian Bădiliță în colaborare cu Paul Barbăneagră. Ed. Echinox, Cluj, 2001

8. Charles Baudelaire – *Corespunderi*, traducere de Alexandru Philippide

9. Wayne C. Booth – Retorica romanului, Ed. Univers, 1976

# *INTERDISCURSIVE MEMORY IN THE NOVEL SUITE FRANÇAISE*

**Adela Codreș**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The notion of interdiscursive memory is revisited by Sophie Moirand "as a reminder of another discourse, in relation to individual memory (personal or autobiographical) and collective memories, acquired over the course of events, images and speeches in which we is exposed, including the media. Sophie Moirand introduces the notion of "discursive moment" which signifies a "fact of the real world which becomes by and in the media an" event ". In comparison with" a discursive moment "which disappears from discourse just as quickly that it has appeared, the fact or the event become discursive moments if they leave traces in the speeches produced subsequently.*

*Keywords: memory, discursive memory, places of memory, literary speech.*

La notion de mémoire interdiscursive est revisitée par Sophie Moirand « en tant que rappel d`un discours autre, en relation avec la mémoire individuelle (personnelle ou autobiographique) et les mémoires collectives, acquises au fil des événements , des images et des discours auxquels on est expose, y compris les media. » ( Moirand 2011: 147) Dans l`étude du roman de Némirovsky nous avons essayé d`identifier les « traces discursives» (Moirand 2011: 4) que les « moments discursifs», facteurs d`hétérogénéité, y laissent bien qu`ils ne servent à décrire des événements de la même « famille». C`est pour cela que l`approche de Sophie Moirand nous intéresse bien que notre corpus soit littéraire. Identifier les traces discursives dans le plan horizontal du texte grâce à certains mots- clés qui résonnent dans notre mémoire puis les placer dans celui vertical du discours pour trouver leur sens dans le contexte, a été notre stratégie de travail. Cette démarche renvoie bien sûr vers les notions d`intertextualité, interdiscursivité et de « mémoire interdiscursive».( Moirand 2011: 15) Nous avons été attentifs surtout à la manière de nommer, de caractériser certains personnages ou certains endroits qui sont, d`après nous, des lieux mémoriels idéologiques.

## 1. La mémoire discursive , terme clé dans l`analyse du discours

L`un des aspects qui intéresse Paveau est la mémoire en discours. Elle est envisagée comme étant étroitement liée aux conditions sociales, historiques et cognitives de production des discours. Cela implique les données extradiscursives et surtout prédiscursives qui participent à la construction et la circulation des productions verbales de sujets situés .( Paveau 2006: 86) Le point de départ est la mémoire collective telle qu`elle a été définie par Maurice Halbwachs en 1925 dans son livre *Les cadres sociaux de la mémoire.* (http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html) Cette mémoire collective est organisée selon des « cadres sociaux » où circule et se constitue l` identité individuelle des locuteurs. Cette mémoire n` est pas spontanée ou innée. Paveau prend le parti du contexte et de l`expérience en postuler la collectivité de la mémoire. Alors, le discours se construit à partir de la mémoire des discours antérieurs et des paroles d` autrui. Nous pensons pourtant que l`idée que le discours ne relève pas de la compétence individuelle et intentionnelle des sujet parlants ( Paveau 2006: 86) est un peu exagérée. À la constrution du discours contribue aussi la mémoire individuelle de l`énonciateur mais aussi celle du coénonciateur. Encore une fois l`importance du contexte est affirmée car chaque mémoire individuelle peut représenter un point de vue sur la mémoire collective. Ce point de vue change en fonction des relations que chaque individu entretient avec d`autres milieux et de la place qu`il occupe dans un espace, dans un temps, dans la

société.[1] Cette mémoire individuelle contribue à son tour à la mémoire collective. La mise en discours de la mémoire collective est individuelle et subjective.

Paveau souligne le fait que pour Halbwachs la mémoire collective est reconstruction du passé en vue d` organiser le présent.( Paveau 2006: 87) Restitution et reconstruction du passée se réalisent grâce à la mémoire du discours. Et cela est possible par l`adaptation de l`image des faits passés aux croyances du présent. Nous pensons que la compréhension du message du discours dépend dans une moindre mesure de la connaissance de ce qui était l`origine quoique Paveau le considère inutile puisque la réalité du passé n`existait plus. L`intérêt du concept de *mémoire collective* dans l`analyse du discours consiste donc dans sa dimension constructiviste qui se trouve à l`intersection entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Cette dernière est construite de mémoires plurielles individuelles qui restituent le passé et le construisent en même temps en fonction de leurs paramètres comme, par exemple le temps, le lieu et les relations qu`elles entretiennent avec leur milieu et les autres milieux. À cela Paveau ajoute aussi les schématisations primaires en donnant comme exemple les mythes. L`idée des milieux est reprise par Paveau de Maurice Halbwacks qui, en parlant du milieu des ouvriers, fait la distinction entre la mémoire collective et la mémoire sociale. Cette dernière est plus culturelle que sociale et circule dans la société, globalement, tandis que celle collective est spécifique à un groupe. Maurice Halbwacks parle aussi dans son livre *La mémoire collective* . d`un autre type de mémoire : la mémoire historique. Par comparaison à mémoire collective caractérisée par une certaine familiarisation due aux ancêtres, la nouvelle mémoire, celle historique est chargée d` étrangéité vu le fait que l`individu ne se l`est pas appropriée. Il nous semble particulièrement intéressante l`idée que cette la mémoire historique devient familière à l`individu grâce à la mémoire collective. Le transfert se fait par l`intermédiaire de la mémoire des ancêtres. C`est ce que Ricoeur appelle dans son livre *La mémoire, l`histoire, l`oubli* « le lien trangénérationnel » : (Ricoeur 2003 : 513) D`après Ricoeur, la découverte de la mémoire historique représente une « véritable acculturation de l`extérieur » :

> « Cette acculturation est celle d`une familiarisation progressive avec du non familier, avec l`inquiétante étrangeté du passé historique.
>
> Cette familiarisation consiste en un parcours initiatique, à travers les cercles concentriques que constituent le noyau familial, les camaraderies, les amitiés, les relations sociales des parents et, plus que tout, la découverte du passé historique par le truchement des ancêtres. » (Ricoeur 2003 : 513)

**2. Les lieux de mémoire langagiers**

Les lieux de mémoire langagiers intéressent Marie-Anne Paveau mais du point de vue de l`analyste du discours. C`est le cas de la mémoire sémantique car elle contient des savoirs sur le sens des mots et des informations sur le monde. Elle enregistre donc ce qui relève du sens des mots et des expressions. ( Paveau 2006: 92) En citant Courtine[2], l`analyste du

[1] « […] si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu`elle a pour support un ensemble d`hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs, et qui s`appuient l`un sur l`autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d`intensité à chacun d`eux. Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change en fonction de la place que j`y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j`entretiens avec d`autres milieux. » ( Halbwacks 1997 : 94-95)

[2] « La notion de « mémoire discursive » concerne l` existence historique de l énoncé au sein de pratiques discursives réglées par les appareils idéologiques, elle vise ce que Foucault […] relève des textes religieux, juridique, littéraire, scientifique, « discours qui sont a l origine d un certain nombre d actes nouveaux, de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d eux, bref, les discours qui indéfiniment, par- delà leur

discours insiste sur l`idée de celui-ci qui affirme qu`il y a deux phénomènes discursifs repérables en discours, la répétition et la commémoration. Le premier comprend la citation, l` intertextualité et l` interdiscursivité alors que dans les rituels verbaux de la commémoration se produit une découpe du temps qui lie le processus de l énonciation au domaine de mémoire se produit. ( Paveau 2006: 95)

Marie-Anne Paveau revisite aussi les travaux de Sophie Moirand sur la *mémoire interdiscursive,* notion dont elle croit que se situe entre les données de la compétence encyclopédique (orientée vers les extérieurs du discours) et celles du préconstruit. (oriente vers la matérialité discursive). La *mémoire interdiscursive* de Moirand est vue par Paveau comme une variante de la mémoire en discours, le concept étant dû à la composante dialogique de la mémoire ce qui rappelle aussi la notion de mémoire collective de Halbwacks, celle de dialogisme de Bakhtine.[3]

Dans la perspective de l` analyse du discours la *mémoire des mots* et la *mémoire des choses* s` incarnent dans le langage. La mémoire des choses s` inscrit sous une forme qui ressemble à un mot clé, alors que la mémoire des mots s` incarne dans des formes langagières précises. (Paveau 2006 : 97) Cela renvoie aux notions de *mémoire des mots* et *mémoire des faits* qu`on rencontre chez Moirand qui précise que lorsqu`on se trouve dans le domaine de l`allusion aux dires de l`autre, il s`agit de la mémoire interdiscursive mais quand le mot évoque des faits, tels par exemple Tchernobyl, il s agit plutôt des connaissances et des représentations liées à des savoirs et a des événements de l` histoire. (Paveau 2006 : 97-98). Les noms propres sont alors lieux de mémoire langagiers donc des noms de mémoire par excellence. (.Paveau 2006 : 110).

*L` appel aux pères,* comme phénomène sémantico-énonciatif a le rôle d`orienter la mémoire, suppose la citation directe, indirecte ou narrativisée d` un locuteur reconnu comme patrimonial. Paveau donne comme exemple les citations accompagnées ou pas par leur sources, les anthroponymes et les mythes. Elles s`arrête aux usages discursifs du nom propre qu`elle considère un véritable nom de mémoire et dont elle propose une approche spécifiquement discursive. Elle ne se contente pas des contextes phrastiques et textuels, mais convoque les dimensions sociologique, anthropologique, historique et cognitive du sens pour rendre compte du fonctionnement du nom propre en discours. Marie-Anne Paveau adopte une position historico- énonciative considérant que le nom propre possède une signification située dans le temps et dans l espace communicationnel (Paveau 2006 : 166) le locuteur jouant un rôle aussi importante que la sédimentation mémorielle du nom propre.[4]

Paveau choisit de nommer la signifiance du nom propre en tenant compte de sa nature prédiscursive, ce qui la conduit à parler simplement de *nom de mémoire*[5] et de valeurs associées . (Paveau 2006 : 167)

### 3.La mémoire en discours dans le roman *Suite Française*

---

formulation, sont dits, restent dits et sont encore a dire ». (Courtine 1981 : 52-53) cité par Marie-Anne Paveau (Paveau 2006 : 93-94)

[3] Bakhtine cité par (Paveau 2006 : 96-97) : « Il n y a pas de mots qui soit le premier ou le dernier, et il n` y a pas de limites au contexte dialogique ( celui se perd dans un passé illimité et dans un futur illimité). Les sens passés eux-mêmes, ceux qui sont nés du dialogue avec les siècles passés, ne seront jamais stabilisés […] Ils se modifieront toujours ( se renouvelant dans le déroulement du dialogue subséquent, futur. »

[4] L`analyste cite Georgeta Cislaru qui dit que noms renvoient a des savoirs encyclopédiques, à des événements, ou encore a des stéréotypes. (Paveau 2006 : 166) Voir aussi la thèse de doctorat de Georgeta Cislaru, *Étude sémantique et discursive du nom de pays dans la presse française avec référence à l'anglais, au roumain et au russe* soutenue en 2005 sous la direction de Bernard Bosredon.

[5] Il y a des noms de mémoire devenus des cadres sémantiques presqu` universels, comme Auschwitz, Verdun […] parce qu` ils désignent des expériences humaines devenues des prototypes de l` extrême, d` autres posent des problèmes d` interprétation dus à leur contenu mémoriel. (Paveau 2006 : 167)

Dans les notes d`Irène Némirovsky, nous pouvons lire les lignes suivantes:

« Hitler : « Je ne travaille pas pour moi mais pour l`Europe (il a commencé par dire « je ne travaille pas pour le peuple allemand »). Sa pensée est celle de Napoléon : « Je me fous de la vie et de la mort de millions d`hommes. » ( Némirovsky 2004: 397) L`image de l`Empereur français est rappelée constamment dans le roman par des allusions aux écrivains du XIXe siècle qui y font référence. Il faut souligner la liaison entre les attitudes oscillatoires ou constantes des écrivains mentionnés et les personnages auxquels ils sont associés dans le roman d`Irène Némirovsky. La narratrice a été captivée aussi par l`image du héros pendant les premières dix années de sa vie ; elle connaissait presque par cœur *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, son livre préféré et elle se rêvait à la tête de la Grande Armée de Napoléon, en se rejouant *Guerre et Paix* en miniature. ( Philipponnat et Lienhardt 2007: 62)

Nous commençons avec Chateaubriand (« châteaubriant » pour Corte), qui, par son *Génie du Christianisme* (1802) servait les projets de restauration religieuse de Napoléon. Ensuite, il fait une opposition assez vive à Napoléon qui devient « l`ogre » (Tulard 1971: 48) dont il faut subir le despotisme de la mémoire.

C`est toujours Corte, le personnage aux mœurs « byroniens » qui nous dirige vers un autre écrivain qui s`est déclaré contre Napoléon. C`est le cas de Byron qui, en 1814, a composé *l`Ode à Napoléon* où il célébrait sa chute.

Hubert rappelle André Bolkonski dont l`admiration pour Napoléon est sentimentale et romantique mais aussi Pierre Bezoukhov. *Guerre et Paix* de Tolstoï sert de modèle à Irène Némirovsky pour son roman *Suite Française*. Le Napoléon de Tolstoï est l`anti-héros, ( Tulard 1971: 107) un simple jouet du destin que « la Providence a prédestiné au rôle lamentable et servile de bourreau des nations», ( Tulard 1971: 107) d`où la comparaison que la narratrice fait entre Hitler et Napoléon.

Les révolutions de 1830 en Europe se réalisent aux cris de « Vive Napoléon ! » ( Tulard 1971: 153) et son culte commence à se développer. ( Tulard 1971: 182) Parmi ses admirateurs nous comptons Balzac dont se rappelle Bruno en regardant la maison des Angellier. Nous voulons mentionner seulement le roman *La femme de trente ans* qui a comme personnage le colonel Victor Aiglemont qui nous rappelle la comtesse de Montmort du roman d`Irène Némirovsky et surtout le maréchal de Marmont dont nous avons déjà parlé. Si nous faisons la comparaison entre les deux noms de famille, nous observons que la narratrice remplace l` « aigle » par « mort » pour suggérer une idée sur laquelle nous avons déjà insisté, celle de « la mort de l`aigle français ». Il paraît que rien ne change vraiment sur la scène de l`Histoire sauf le camp vers lequel penche la balance de la victoire. Si Napoléon a vaincu à Iéna, brisant la puissance de la Prusse, en 1806, en 1813 il ne sera plus le vainqueur. Le prénom de Victor qui suggère la victoire ne penchera la balance en sa faveur cette fois-ci. La France perdra la « bataille des nations » parce que dans la première guerre mondiale elle a été vaincue et c`était « son tour » de vaincre « l`éternel opposant ». D`où, à notre avis, le rapprochement des noms et donc des situations. « La France allait faire ses adieux à Napoléon, à la veille d`une campagne dont les dangers étaient prévus par le moindre citoyen » ( Balzac 1852: 3) dit le narrateur du roman *La Femme de trente ans.*

Tant que Napoléon est resté debout, le comte d`Aiglemont, a été l` un des favoris de l`Empereur. Parce que la Restauration, lui a rendu le titre de marquis, il a suivi les Bourbons à Gand. Au second retour, nommé lieutenant-général et redevenu marquis, M. d`Aiglemont a eu l`ambition d`arriver à la pairie. En conclusion, il est possible qu`Irène Némirovski se fût inspirée de la *Femme de trente ans* pour peindre la comtesse de Montmort et son mari, en pensant à leur attitude duplicitaire.

L`un des personnages du roman *Suite Française,* l`officier allemand Bonnet, était un connaisseur de Nietzsche. Nous insistons sur cet aspect parce que, pour Nietzsche, Napoléon était le héros favori, (Tulard 1971: 114) « l`un des plus grands continuateurs de la

Renaissance ». (Tulard 1971: 207) Si pour Nietzsche Napoléon est un héros, pour Irène Nemirovsky il est l`anti-heros et cela pour les mêmes raisons énoncées dans le *Gai Savoir* :

« c`est à Napoléon que nous devons de pouvoir pressentir aujourd`hui une succession de siècles guerriers qui seront sans égaux dans l`histoire ; c`est a lui que nous devons d`être entres dans *l`âge classique de la guerre*, la guerre scientifique en même temps que nationale, la guerre en grand ». (Tulard 1971: 207)

Le XIXe siècle et le XXe siècle sont liés aussi par des personnages historiques : le nom Blanc rappelle le socialiste Jules Blanc qui, avec le travailleur Albert et le poète Lamartine sont entrés dans la constitution du gouvernement provisoire élu après la Révolution de 1848. La deuxième République aura à sa tête le neveu de Napoléon, Louis-Napoléon Bonaparte qui, le 2 décembre 1852 se proclamera Empereur. Le 2 décembre 1804 s`était déclaré empereur aussi Napoléon Ier. Donc, l`histoire se répète : après quatre années de gouvernement républicain, à la suite d`un coup d`État semblable à celui donné par le général Napoléon Bonaparte en 1799, l`Empire remplace de nouveau la République, sous un membre de la « dynastie » Bonaparte, née, paradoxalement, d`une révolution.

L`un des écrivains qu`Irène Némirovsky aimait dans son enfance était Edmond Rostand.( Philipponnat et Lienhardt 2007: 64) Elle le cite : « c`est bien plus beau lorsque c`est inutile » peut-être pour rappeler aussi une autre défaite des Français, celle de 1870, après laquelle elle a perdu l`Alsace et la Lorraine, la pièce *Cyrano de Bergerac* ayant été écrite, pour remonter le moral des Français après cette défaite.

Nous pouvons aussi reconnaître une certaine ressemblance entre la description qui ouvre le roman *Suite Française* et celle que lui fait Rostand :

« Ah !...Paris fuit, nocturne et quasi nébuleux ;
Le clair de lune coule au pointe des toits bleus ;
Un cadre se prépare, exquis, pour cette scène ;
Là-bas, sous des vapeurs en écharpe, la Seine,
Comme un mystérieux et magique miroir,
Tremble…Et vous allez voir ce que vous allez voir ! »
(Rostand 1926: 52)

Et le destin railleur (Rostand 1926: 210) de Rostand rejoint celui tragique de Baudelaire, présent lui-aussi dans le texte par les vers *Du Guignon* qu`a fait graver Corte sur sa table à écrire:

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage !

Héros ou gens ordinaires, ils sont tous labourés par leurs passions, leurs idées et par le temps. Et quand sa roue s`arrête un peu, nous pouvons y voir la cohabitation de toutes les époques.

La cohabitation des époques qu`Irène Némirovsky se propose de réaliser dans son roman apparaît aussi et chez un auteur qu`elle connaît et dont elle s`est peut-être inspirée, Paul Claudel. Mais nous ne parlons pas de *La Connaissance de l`Est* qui est mentionnée dans le roman mais de la pièce *Le Soulier de Satin* ou le rêve européen de réconciliation entre les nations et religions est assez évident. Pourtant Irène Némirovsky a une autre vision qu`elle exprime par des scènes du roman.

Comme chez Claudel, l`inscription du politique dans le roman *Suite Française*, est une inscription cryptique. Par voies détournées, parce qu`elle écrit son roman pendant l`Occupation, l`écrivaine nous dirige vers certaines œuvres qui aident le lecteur à déchiffrer son roman. Comme la scène ou les saints de la pièce de Claudel assistent à la naissance de l`Europe, tous son roman fonctionne sur un réseau de mises en abyme. Si Claudel fait appel à

des saints de l`Europe pour nous diriger vers les siècles qui l`intéresse, Irène Némirovsky emploie un vaste système culturel. L`amour impossible entre Dona Prouheze et le capitaine Rodrigue est aussi celui décrit par Irène Nemirovky, entre Bruno et Lucile malgré la musique, « voix supra-nationale » par laquelle s`exprime « l`esprit européen ».( Dethurens 1996:86) Pourtant il y a une différence entre Dona Musique du *Soulier de Satin* et la musique de Bruno : si la première est objective parce qu`elle décrit des faits en présentant le déclin de l`Europe, réalité indéniable en 1920 (Dethurens 1996:86), celle de l`officier allemand décrit des paysages qui habitent son âme. En décrivant des états d`esprit, elle est subjective donc incapable de réaliser le rêve de l`union européenne qui était celui de Claudel mais dans lequel Irène Némirovsky ne peut plus croire.

Un autre auteur vers lequel le texte nous dirige, par le fameux « familles, je vous hais », est Gide et plus précisément *Les Nourritures terrestre.* Hymne à la vie, invitation à décrier l`institution familiale mais surtout plaidoyer pour une disponibilité totale qui puisse frayer des voies nouvelles. De même, le conseil donné à Nathanael, celui de jeter son livre, il faut l`interpréter comme le refus de l`auteur de lui enseigner une doctrine. Le crime de Benoît et celui des enfants font écho à la « sotie » *Le Prométhée mal enchaîné* ou plus clairement à l`idee « d`acte gratuit ». Mais les « actes gratuits » sont isolés et dans le roman pour qu`ils puissent débarrasser de tous les vestiges du passé qui inondent le roman de Némirovsky. Comme Proust dans *À l`ombre des jeunes filles en fleurs*, elle suggè que la mémoire nous rend les êtres et les choses, donc le passé, plus vrai que le présent. La critique du « surhomme », mis à la mode par la lecture de Nietzche, critique que Némirovsky fait aussi par le personnage de Corte, conquistador tronqué auquel il lui manque le « s » de « svastika », est présente aussi chez Gide, dans *l`Immoraliste.* Comme lui, elle ne veut rien prouver mais bien décrire et éclairer son tableau par les jeux de l`intertextualité et de la mise en abyme. La narratrice ne fait pas de son roman un acte d`accusation et elle se garde de juger. Si elle critique parfois elle le fait indirectement, par les jeux de miroir, ce qui la garde de se transformer dans un écrivain moralisateur.

Nous voulons conclure en soulignant l`idée que les références intertextuelles prennent le relais d`un narrateur absent dont le texte lui prête une voix extérieure. Ainsi l`écriture se propose de « donner forme à l`opacité du vécu » qui réussit pourtant à résonner grâce au « micro dispositifs » créer par l`intertexte. ( Marot 1999:81)

Sophie Moirand, en parlant de l`allusion dit que certains mots transportent avec eux le sens qu`ils ont acquis pendants les moments discursifs antérieurs:

« Ce seraient donc les mots qui ont une mémoire...et qui seraient du même coup des lieux d`inscription des conflits sémantiques, entre la visée pragmatique de l`énonciateur, les différents sens qu`ils ont acquis au cours de leurs voyages dans des discours antérieurs et d`autres communautés langagières et ceux que les destinataires leur prêtent. »( Moirand 2011: 51)

Des désignations qualifiantes et à charge émotionnelle réussissent à créer un cotexte familier qui met en relief les mots source d`allusion. À cela s`ajoutent les guillemets ou les mots en italique qui établissent une distance évidente entre les instances énonciatives.

Des déclencheurs mémoriels sont aussi les noms propres et les dates que Sophie Moirand appelle des « mots-événements» ( Moirand 2011: 56) qui construisent au fil du temps un domaine de mémoire spécifique , lieu de rencontre de plusieurs événements. Vu la diversité des champs d` allusions ( art, politique, histoire, littérature ) nous pouvons parler surtout au cas du roman *Suite française* d`un « intertexte constitue de plusieurs voix»( Moirand 2011: 64). Citations et allusions se partage l`espace textuel du roman qui se caractérise par l`énonciation subjectivisée et qui témoignent d`une sorte d`interdiscursivité plus ou moins voilée. Ces voix fractionnent le fil horizontal, surtout au niveau chronologique pour faire entendre la voix prophétique du passe historique. Allusions à des dires, porteurs

d`idéologie et allusions à des faits, porteurs de message didactiques s`entremêlent dans un roman que le titre même le désigne comme polyphonique. Ainsi le texte littéraire, comme tout texte d`ailleurs contribue à construire une *mémoire interdiscursive* ou des discours transverses s`inscrivent et forment un tissu dialogique.

La conclusion à laquelle nous arrivons est que les faits du monde (situations et événements) sont mémorisés sous la forme des images, des mots, des sensations ou des discours ce qui révèle la complexité du phénomène d`hétérogénéité. Tout discours fait appel à la mémoire[6] de l`énonciateur mais aussi à celui du lecteur. Le discours littéraire est un « canalisateur» de la remontée des souvenirs des lecteurs mais on ne doit pas oublier qu`il repose sur la mémoire de l`énonciateur qui peut censurer, d`une manière inconsciente peut-être,certains souvenirs. Les lieux d`inscription de cette mémoire sont, d`après Moirand, les allusions, les mots-événements, les désignations qualifiantes récurrentes, les notions émergentes, les discours antérieurs qu`on évoque ou qu`on invoque, les discours transverses, les discours antagonistes, etc.( Moirand 2011: 132)

Nous nous sommes arrêté aux trois types de mémoire que Moirand met en évidence dans son étude sur le discours journalistique parce qu`il nous semble très explicites: la mémoire des mots, la mémoire des dires et la mémoire des faits. Et nous arrivons à la conclusion que la mémoire dans les écrits de Némirovsky est emmagasinée surtout dans les symboles, les métaphores et comparaisons. Il s`agit de ce que Sophie Moirand appelle la mémoire des mots.( Moirand 2011: 134) La mémoire des dires (Moirand 2011:139) est contenu spécialement dans les discours antagonistes des divers personnages représentants des classes sociales opposées, dans le discours des titres et sous-titres, dans celui des noms propres formés à partir d`un jeu de mots, des intertextes, parfois partiellement modifiés ou tronqués). Nous remarquons que tous ces procédés renvoient à des textes et discours précis ayant le rôle de guides herméneutiques. A cela nous ajoutons la mémoire des faits, contenue dans le roman *Suite française* surtout dans les précisions temporelles et spatiales mais aussi dans les allusions plus ou moins cachées, qui font référence aux événements historiques passés.

## BIBLIOGRAPHY


Némirovsky , Irène, Suite française, Paris, Denoël, 2004.

Condei, Cecilia, Introduction à la pragmatique du langage et à l`analyse du discours, Craiova, Editura Universitaria, 2012.

Dethurens,Pascal, *Claudel et l`avènement de la modernité : création littéraire et culture*, Annales littéraires de l`Université de Franche-Comté, 1996.

Halbwachs , Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire,* Paris : Félix Alcan, 1925. http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html

Halbwachs , Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

Maingueneau, Dominique, Les termes clés de l`analyse du discours, Paris, Seuil, 1996.

Maingueneau, Dominique, Discours et analyse du discours , Paris, Armand Colin, 2014.


[6] Le mot mémoire réfère a la faculté d`acquérir et de stocker des informations mais aussi a l`opération de ré restitutions de souvenirs de faits ou de dires. Sophie Moirand remarque qu`il s`agit aussi d`un ensemble de "données" qu`on a justement stockées en mémoire mais on ne sait pas très bien sous quelle forme. (Moirand 2011: 130)

Marot , Patrick, *La forme du passé. Ecriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris, Minard, 1999.

Paveau, Marie-Anne, Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Moirand, Sophie, Les discours de la presse quotidienne, Paris, PUF, 2011[2007].

Nora , Pierre, Les lieux de mémoire, t. 1, Paris, Gallimard, 1997.

Philipponnat , Olivier et Lienhardt Patrick, *La vie d`Irène Némirovsky*, Paris, Denoël, 2007.

Ricoeur, Paul , *La Mémoire, l`histoire, l`oubli*, Paris, Seuil, 2003.

Ricœur , Paul, *Temps et récit* I, Seuil, 1983.

Ricœur , Paul, *Temps et récit II*, Seuil, 1984.

Ricoeur , Paul, *Temps et récit* III,Paris, Seuil, 1985.

Ricœur , Paul, *Conflictul interpretarilor*, Cluj, Ed. Echinox, 1999.

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Editeur Eugène Fasquelle, 1898.

Tulard, Jean , *Le Mythe de Napoléon*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971.

Weiss , Jonathan, *Irène Némirovsky*, Paris, Le Félin, 2010 (2005).

# *BATHORISM. "THE BLOODY COUNTESS", BY ANDREI CODRESCU - PLEADING FOR A COMPLEX READING*

**Manuela Nicoleta Stîngă**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: Inter and transdisciplinarity are quadrants of the circle of knowledge, according to Basarab Nicolescu, therefore, the essay suggests some of the possible reading keys of the novel "Bloody Countess" by Andrei Codrescu, to highlight a concept such as bathorism, a term by which we understand the reflection of a character, Elisabeth Báthory, in the collective imagination.*

*Keywords: Bathorism, transdisciplinarity, complexity, reading keys, "Bloody Countess", Andrei Codrescu*

**Spre o lectură complexă**

Una dintre nevoile omului modern, înțelegerea lumii, găsește o oportunitate în abordarea transdisciplinară, prin care se desemnează „*ceea ce este în acelaşi timp între discipline, înăuntrul diferitelor discipline şi dincolo de orice disciplină*”[1]. Liniile de forță ale unei astfel de perspective sunt indicate în *Carta transdisciplinarității*, adoptată în 1994. Ca metodă de cunoaștere specifică mileniului al III-lea, viziunea transdisciplinară presupune a recunoaște că există mai multe niveluri ale Realității, fiecare guvernat de o logică proprie, și a evita *formalismul excesiv, rigiditatea definițiilor și absolutizarea obiectivității*. Printr-un astfel de demers, opus celui monodisciplinar, *între* și *dincolo* de discipline se pot crea punți ce depășesc „*domeniul științelor exacte prin dialogul și reconcilierea lor, nu doar cu științele umaniste, ci și cu artele, literatura, poezia și experiența interioară*”[2].

În aceeași ordine de idei, într-o interesantă lucrare științifică, inginerul Sergiu Berian[3] propune o abordare transdisciplinară într-un domeniu de actualitate, mecatronica, citându-l pe Stephen Hawking, conform căruia noul secol va sta sub semnul Complexității, al non-separabilității, care, în viziunea lui Horia Patapievici „*pare să fie un principiu esențial a tot ceea ce este profund în lume*” și care determină un nou mod de a privi diverse aspecte ale Universului, ale vieții, implicit ale literaturii. S-au scris tomuri întregi despre cum trebuie simțit, receptat, interpretat un roman: prin disecarea textului și separarea componentelor pe baza unor criterii de catalogare. Clasificările și metalimbajul accesibil mai ales specialiștilor în filologie îl determină pe Tzvetan Todorov să vorbească, în 2007, despre literatura aflată în pericol de a deveni „*obiect de limbaj închis, sieşi-suficient, absolut*”[4]. De aceea, nu puțini sunt cei care, în ultimul timp, anunță „moartea teoriei”, teorie înțeleasă ca un glosar de clasificări și definiții, trebuind să se admită, finalmente, că opera literară aparține lectorilor cu interese, perspective și niveluri diferite de cultură.

Prin urmare, de la înțelegere și până la interpretarea unui roman, deslușirea „tainelor” ține doar de competența lectorului, fiindcă, deși exegeții pledează pentru „actul rațional” al lecturii, fără imaginație, fără abilitatea de a combina idei, concepte, semnificații, fără inferențe, nu mai putem vorbi de completitudine, de cunoaștere unitară. În același spirit, Karl Popper susține că progresul apare când există idei mai puțin probabile pentru simțul comun,

[1] Basarab Nicolescu, *Noi, particula şi lumea*, Polirom, Iaşi, 2002, p.232.
[2] http://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php
[3] Berian, Sergiu, *Cercetări privind potențialul transdisciplinar al mecatronicii*, Cluj-Napoca, 2010, p. 1
[4] Apud. Tucan, Dumitru, *Teoria literaturii. Perspective istorice și analitice asupra textului literar*, Ed. Univ. de Vest, Timișoara, 2018, p.9

cu înalt grad de falsificabilitate, fiindcă noul este întotdeauna improbabil, şi îl citează pe Albert Einstein care îndeamnă la *„căutarea acelor legi de cel mai înalt nivel de generalitate… din care poate fi obținută, prin pură deducție, o imagine asupra lumii. La aceste legi nu duce niciun drum logic, ci numai o intuiție bazată pe ceva de tipul unei contopiri cu obiectele experienței”*[5]. Extrapolând, i se cer lectorului intuiție, fantezie, gândire şi atitudine critică, toate obținute printr-o contopire, în acest caz, cu obiectul experienței: opera literară.

Propunem, în cele ce urmează, o abordare în chei multiple de lectură a unui roman ce vine să dezvăluie fațete ale unui concept complex: Bathorismul.

**Coagularea unui concept**

Spre finele secolului al XVI-lea, în Ungaria, zvonurile privind contesa care își ucide servitoarele începeau să se amplifice. La patru secole distanță, ororile continuă *să se întâmple*, însă, de data aceasta, în imaginarul colectiv, acolo unde Elisabeta Báthory pendulează între adevăr şi mistificare, zona patologică a ființei sale devenind fundamentul pe care se construiește un concept, Bathorismul, ce înglobează multiplele fațete ale unei personalități devenite simbol al deviațiilor şi al devianței, întruchipare a fricilor primare şi a tabuurilor, a fanteziilor reprimate, dar, în același timp, motiv de fascinație. În acest moment, nu există informații certe că termenul a fost folosit ca un concept de sine-stătător, însă Rexa Dezsô, în lucrarea *Báthory Erzsébet, Nádasdy Ferencné. (1560-1614)*[6], apărută în 1908, consideră că *bathorismul şi sadismul* ar putea fi sinonime: „*If all the evidence would have come to light today there would possibly be no other name for sadism except that of bathorism*”.

**Personajul între normalitate şi patologia criminalului**

Femeie, contesă, monstru, Elisabeta Báthory are o poveste care continuă să se scrie. Realitatea şi fantezia s-au împletit în imaginarul colectiv pentru a crea un personaj devenit simbol al vampirului, vrăjitoarei, criminalului, prădătorului sexual. Timp de patru secole, de la prima scriere a preotului iezuit László Túróczy, *Tragica Historia* (1729), şi până în 1996, momentul publicării romanului *Contesa sângeroasă* de Andrei Codrescu, personajul s-a coagulat, fantezia adăugând noi detalii atât portretului, cât şi legendei. Documentele cu valoare istorică, pe de o parte, şi textele mai puțin sau mai mult literare, pe de altă parte, o surprind între poli extremi: membră a elitei maghiare, soție a unui erou național, descendentă dintr-o ilustră familie de nobili, mamă, stăpână de castele şi pământuri, resursă financiară pentru regi şi războaie, o femeie foarte educată pentru acele timpuri, dar şi o sadică vrăjitoare cu înclinații de vampir, care își nota în jurnalul propriu numele sutelor de victime torturate până la moarte, încercând să-şi păstreze tinerețea şi frumusețea prin băi în sânge, condamnată la încarcerare pe viață în turnul propriului castel.

Romanul *Contesa sângeroasă* scris de Andrei Codrescu surprinde imaginea contradictorie şi se pretează unor chei de lectură care pot conduce spre o abordare complexă. La un prim nivel, textul este construit pe două planuri narative ce curg paralel şi se întrepătrund prin prezența, concretă sau spectrală, a Elisabetei Báthory. Primul fir narativ plasează acțiunea în secolul al XVI-lea (vocea aparținându-i lui Andrei de Keresztur, alchimist, prieten din copilărie al contesei), iar cel de-al doilea, derulat în secolul al XX-lea, în anii tulburi de după căderea comunismului în Europa de Est, urmărește un descendent al contesei, Drake Báthory Keresztur. Tabloul Ungariei de azi şi cel al Ungariei medievale sunt redate prin scene extravagante, uneori de o cruzime inumană, alteori împletind dezbateri despre creştinism şi idealuri postcomuniste, determinând o *„reconstruire halucinantă a*

[5] Popper, Karl, *Logica cercetării*, Ed. Ştiințifică, București, 1986, p. 76

[6] Apud. Kurti, Laszlo, *The Symbolic Construction of The Monstrous – The Elizabeth Bathory Story*, Nar. umjet. 46/1, 2009, p.141

*istoriei"* ce redă *„o tulburătoare viziune personală asupra prezenței răului"*[7]. Autorul însuși mărturisește că *„N-am vrut să scriu numai o carte senzaţională, am vrut să văd ce a însemnat contesa pentru istoria locului, am făcut cercetări şi am descoperit o grămadă de lucruri interesante. Mă interesa ideea formării naţiunii în epoca feudală, situaţia văduvelor bogate din acel secol, care pentru că au împrumutat bani regelui au fost arse pe rug ca vrăjitoare pentru ştergerea datoriilor. Am crezut, iniţial, că procesul ei era parte a unei vânători de vrăjitoare, dar exista un dosar convingător: era o sadică. Nu în măsura în care o arată mitul, dar am citit documentele celor două procese pe care le-am găsit la o bibliotecă din Budapesta, în latină şi maghiara veche. Există mărturiile multor oameni. Faptele istorice au fost îmbinate în carte cu o poveste contemporană a unui urmaş de-al familiei Báthory care-şi caută originile."*[8]

Lectorul sesizează fără dificultăți „jocul" auctorial: cele două planuri sunt realizate ca „oglinzi" răsturnate prin similitudinea numelor și prin diferența de stil, limbaj, profunzime. Deși autorul afirmă că nu s-a gândit la tradiția gotică[9], în roman se mizează pe reacțiile cititorilor la imagini și cuvinte, stârnind diverse inferențe, cu baze în cunoștințe, credințe, superstiții, frici, tabuu-uri, depinzând de diferite niveluri de toleranță. Așadar, la un al doilea nivel de comprehensiune, romanul se deschide prin chei de lectură împrumutate din istorie, mitologie, psihanaliză, sociologie, religie, criminologie, filozofie, iar lista poate continua, cu interpretări la un al treilea, al patrulea nivel, însă cu atenție la ceea ce Paul Cornea avertizează că nu trebuie să se întâmple: suprainterpretarea, când *„orice poate fi spus despre orice. […] Acest mod de lucru duce la aberații"*.[10]

**Lectură în cheie istorică**

Romanul urmărește adevărul consemnat în documentele istorice, precum locul nașterii, al copilăriei, arborele genealogic, acordul politic al aristocrației privind logodna cu Ferenc Nádasdy, mutarea la Sárvár, castelul din Csejte, mărturiile care au condus la acuzarea și întemnițarea contesei, moartea sa în 1614, căderea comunismului. Fantezia lui Andrei Codrescu își pune amprenta pe mișcarea temporală ondulatorie și pe o percepție subiectivă asupra timpului prin inserarea unor episoade care eludează adevărul istoric din rațiuni ce țin de scopul literar, de interesul ficțional, precum scena înfiorătoarei execuții a lui Doja și, implicit, uciderea surorilor contesei: *„Privi cum coroana încinsă topește carnea de pe capul lui Doja, dar se forță să se uite chiar și atunci când bucățele de creier începură să-i zboare din țeastă. După ce trupul se răci, călăul smulse hălci mari de carne friptă, pe care le azvârli pe masă, dinaintea tovarășilor lui Doja. Aceia care refuzau să mănânce erau târâți de la masă și făcuți bucăți în fața contelui palatin."* (p. 28).

Pe de altă parte, deși există mărturii scrise privind crimele contesei, niciun document istoric nu face referire la băile în sânge, piatra de temelie a mitului. Pe durata procesului, au fost interogați numeroși martori care, conform declarațiilor, doar au auzit, fără a vedea, iar cei patru complici și-au mărturisit, sub tortură, crimele. Originalul transcrierilor de la proces s-a păstrat la Bytca, dar există copii (cu diferențe fundamentale) la Arhivele din Budapesta și la Erdodi, Slovacia, care ar putea conduce la o demistificare istorică.

**Lectură în cheie sociologică**

Studii recente emit ipoteze sau aduc la lumină dovezi că Báthory a fost victima unei conspirații, demonizarea fiind consecință a procesului motivat politic sau pur și simplu pentru că era femeie.

---

[7] https://www.publishersweekly.com/9780684802442

[8] Interviu cu Andrei Codrescu. https://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-nobel-trecut-1_5800b99d5ab6550cb88dac4a/index.html.

[9] Marinescu, Nicoleta, *Goticul în paradigma postmodernă. Incursiune în proza lui Andrei Codrescu și Venedikt Erofeev*, Transilvania 2/2018, p. 38

[10] Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Ed. Polirom, Iași, 2006, pp. 97-98

Trebuie avut în vedere, de asemenea, că lucrările de demonologie se multiplică de-a lungul secolului al XV-lea, culminând cu apariția, în 1487, a marelui tratat de vânătoare a vrăjitoarelor, *Malleus Maleficarum*, în care Heinrich Kramer și James Spranger denunță responsabilitatea femeilor în fenomenul vrăjitoriei, sugestie pe care o regăsim și în roman: *„Vrăjitoria era un meșteșug femeiesc, așa cum alchimia și astrologia erau echivalentele sale masculine”* (p. 309). Palatinul (care o va întemnița) este șocat de abilitățile intelectuale ale Elisabetei: *„Nu se așteptase ca ea să aibă vreo părere asupra nici unuia dintre subiectele pe care i le prezentase. Constata că tânăra femeie din fața lui nu numai că judeca cu propria minte, dar avea și curajul de a se exprima limpede. Hotărî însă să fie cu ochii pe ea. Era primejdioasă.”* (p. 255).

Într-o lume în care femeile sunt subestimate, Elisabeta, cu o educație excepțională, mai ales pentru vremuri în care doar puțini nobili puteau să scrie și să citească – cunoscătoare a limbilor maghiară, greacă, latină, germană, slovacă, atrasă de alchimie, religie, științe (astronomie, biologie, anatomie), demonstrează că frumusețea ei nu înseamnă și slăbiciune, dar că *„date fiind împrejurările, femeile erau nevoite să își folosească armele tradiționale, otrava șerpilor, farmecul ucigaș al sirenelor, sucul macilor, bolile lunii, acele lungi de păr și istețimea vorbelor.”* (p. 267).

**Lectură în cheie psihanalitică**

Conform lui Jung, structura psihică nu e formată doar din conținutul conștient, ci din idei care se bazează pe unele percepții senzoriale alterate de *„elemente formative apriorice și inconștiente, adică de arhetipuri.”*[11] Tragem concluzia că structura psihică poate fi explicată prin cauze recente, însă există filoane care duc în cele mai adânci straturi ale istoriei umanității, în lumea *subterană*. Doar încercând să le descifrăm putem ajunge la adevărata ființă umană.

Romanul lui Codrescu valorifică în povestea Elisabetei Báthory multiple concepte din domeniul psihanalizei, al inconștientului colectiv jungian, precum *persona* (camuflaj al ființei), *animus* (agresivitatea), *introiecția* (mecanism psihologic prin care un eveniment exterior este integrat propriei personalități), *imago* (reprezentare inconștientă a unui personaj-prototip), stările hipnagogice și hipnopompe, vis, totem și tabuu, dar și ceea ce în biologie se numește anlange, potențialul din nucleul unei celule, substanța fundamentală care va conduce la dezvoltarea completă. O scenă ce reunește multe dintre aceste posibile inferențe o are în centru pe Darvulia, simbol al zestrei matriliniare, care înțelege că Elisabeta va conferi celor trei colți de lup de pe blazonul familiei un sens unic, asumându-și să-i transmită învățăturile unui șir lung de femei începând cu prima Evă, Lilith: *„Prima sângerare o aducea pe Elisabeta pe tărâmul venerării zeiței nopții, care avea trei fețe: de femeie tânără, de femeie care naște și de femeie bătrână. […] Își va învăța eleva să vindece boli, să îi facă pe toți cei din jur să se plece fără a ști dorințelor ei, să-și tragă puterile din vânt și ploaie, să se folosească de razele lunii pentru a-și vindeca sufletul de femeie și să zboare.”* (p. 127)

**Lectură în cheie criminologică**

Cele mai multe dintre operele care o au ca personaj evidențiază validitatea teoriei lombrosiene privind femeia-criminal: *„femeile au multe lucruri în comun cu copiii, simțul lor moral e diferit; sunt răzbunătoare, geloase, cu înclinație spre o răzbunare de o cruzime aparte [...]. Când o activitate morbidă a centrelor psihice intensifică aspectele rele dintr-o femeie [...], este clar că trăsăturile semicriminale ale unei femei normale o pot transforma într-o femeie criminală mai teribilă decât orice bărbat. Femeia criminală este consecvent un monstru.”*[12].

[11] Harding, Mary Esther, *Misterele femeii. Simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpurilor* (Introducere de C.C.Jung), Ed. Herald, București, 2019, p. 8

[12] Apud. Rodica Mihaela Stănoiu, *Criminologie*, Ed. Oscar Print, București, 1998, pag 141

În studiul *The Bloody Countess: Atrocities of Erzsebet Bathory*, Valentine Penrose[13] atribuie sursa comportamentului omucidar mediului în care s-a născut și a trăit Báthory, caracterizat prin consangvinitate, în perioadă de echilibru fragil între Reformă și Contrareformă, în vreme de războaie cu otomanii, în care tortura și violența erau la ordinea zilei, mediu care conferă statutului aristocratic o oarecare toleranță față de înclinațiile deviante, precum și libertate sexuală și intelectuală.[14] Într-un astfel de cadru, megalomania contesei este explicabilă prin origine și statut nobiliar, putere care poate masca impulsurile criminale și degenerarea.

Unii autori[15], în tentativa de a explica pulsiunile sexuale și criminale, au speculat că nebunia de mai târziu (coroborată cu epilepsie și convulsii, anxietate, melancolie și agresivitate) a fost moștenire genetică, consecință a endogamiei tipice aristocrației din Ungaria medievală, dând exemple multiple – un frate sadic, libidinos, un unchi venerator al Diavolului, o mătușă bisexuală, practicantă a vrăjitoriei, pedofilă – însă toate aceste teorii sunt discutabile și cu evident iz folcloric.

În romanul său, Andrei Codrescu reușește, cu finețe, să construiască un profil criminologic al contesei, evidențiind resorturile interne care declanșează actul criminal, mecanismele care determină acțiunea, ritualul și semnătura ucigașului, situațiile-stimul și reacțiile fiziologice și comportamentale în scene de mare încărcătură emoțională. Contesa Elisabeta Báthory rămâne, cu cele peste 600 de victime neoficiale, *„Cea mai prolifică ucigașă, care a practicat vampirismul, cea mai vicioasă femeie criminală în serie din istoria umanității.”*[16].

**Lectură în cheie filozofico-mitologică**

Diavolul este însăși întruchiparea și justificarea răului. Nu a fost stabilită data „nașterii” sale, însă a intrat în scenă o dată cu preceptele lui Zoroastru (628-551 î.Hr.). Așa cum remarcă Gerald Messadie, prin imnurile zoroastriene, asistăm la nașterea cuplului Dumnezeu-Diavol, sau – apropiindu-ne de mitologia românească – Fârtatul – Nefârtatul, și a unui dualism etic Bine-Rău inexistent până atunci.[17]

Atinsă de „mândria lui Lucifer”, Elisabeta compară, în copilărie, trupul cu o peșteră întunecată care trebuie cucerită cu lumina sufletului, unicul capabil să mențină frumusețea pielii, însă conștientizează curgerea implacabilă a timpului, un inamic „*inefabil și ubicuu*”. Imagine a femeii înfrânte în chiar incipitul romanului: *„mâhnită de trecerea de neoprit a timpului, mâniată de trădarea cărnii și abătută peste măsură de ofilirea tinereților sale”* (p. 7), contesa cere slujnicelor să spargă toate oglinzile din castelul său. Timpul devine, în cartea lui Codrescu, suprapersonaj, o marcă a permanentei lupte Bine-Rău, cauză și efect al unei vieți trăite la limita nebuniei. Contesa își luase ca deviză *Contra naturam,* antet cu care își marca hârtia pentru scrisori, sfidând divinitatea și aderând la ceremonii vrăjitorești, orgii puse în scenă de Darvulia, preferând, aduci când dă naștere uneia dintre fiicele sale, *„să considere că diavolul însuși găsise de cuviință să-și sădească sămânța în pântecul ei când era lună plină.”*(p. 268).

---

[13] Penrose, Valentine, *The Bloody Countess: Atrocities of Erzsebet Bathory*, Creation Books, Londra, 2000

[14] Penrose, Valentine, *„Erzsebet was surrounded […] by a society wich she took pleasure in choosing for its corruption, for its infinite variety and vice”,* op.cit., p.29

[15] Apud. Santos, Cristina, *Monstrous Deviations in Literature and The Arts*, Inter-Disciplinay Press, Oxford, 2011

[16] ”*The most prolific female murderer and the most prolific murderer of the western world, was Elizabeth Báthory, who practised vampirism on girls and young women. She is alleged to have killed more than 600 virgins in order to drink their blood and bathe in it, ostensibly to preserve her youth.*” https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-prolific-female-murderer?fb_comment_id=820074291399531_862368627170097

[17] Messadié, Gerald, *Istorie generală a diavolului* ( Histoire générale du diable), Paris, Robert Laffont, 1993

Conform lui Paul Ricoeur, *„Toate simbolurile dau de gândit, dar simbolurile răului demonstrează într-un mod exemplar că el există întotdeauna mai mult în mituri decât în întreaga noastră filozofie, iar o interpretare filozofică a simbolurilor nu va deveni niciodată o cunoaștere absolută"*[18]. Preocupată de magie și de credințele populare, contesa crede în superstiții, precum stelele-lupi, sau în tinereţea fără bătrâneţe, ilustrată de povestea sa favorită, spusă de doica Darvulia, despre fecioara care se îmbăia în lapte de iapă.

**În loc de concluzii**

Trăim într-o epocă în care firul ce leagă violența, frica, monstruozitatea, istoria și narativul de tip gotic oferă oglinda în care Personaj, Autor și Cititor devin precum emisferele cerebrale interconectate prin corpul calos. O lectură transdisciplinară, dincolo de a oferi cunoaștere complexă, are puterea de a revela cele trei instanțe ale comunicării literare: Personajul – zeci și zeci de păpuși, înșirate unele lângă altele, de multe ori, confecționate din aceleași materiale, însă unice ca și creatorii lor, Autorul și Cititorul.

**Corpus:** Codrescu, Andrei, *Contesa sângeroasă*, Ed. Univers, București,1997

## BIBLIOGRAPHY


1. Nicolescu, Basarab, *Noi, particula şi lumea*, Ed. Polirom, Iași, 2002
2. Berian, Sergiu, *Cercetări privind potențialul transdisciplinar al mecatronicii*, Cluj-Napoca, 2010
3. Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Ed. Polirom, Iași, 2006
4. Faucheux, Michel, *O istorie a răului. De la tragedii provocate la crime odioase*, Ed. Lider, București, 2007
5. Harding, Mary Esther, *Misterele femeii. Simboluri şi ritualuri de inițiere de-a lungul timpurilor* (Introducere de C.C.Jung), Ed. Herald, București, 2019
6. Marinescu, Nicoleta, *Goticul în paradigma postmodernă. Incursiune în proza lui Andrei Codrescu şi Venedikt Erofeev*, Transilvania 2/2018
7. Messadié, Gerald, *Histoire générale du diable*, Paris, Robert Laffont, 1993
8. Penrose, Valentine, *The Bloody Countess: Atrocities of Erzsebet Bathory*, Creation Books, Londra, 2000
9. Popper, Karl, *Logica cercetării*, Ed. Științifică, București, 1986
10. Santos, Cristina, *Monstrous Deviations in Literature and The Arts*, Inter-Disciplinay Press, Oxford, 2011
11. Stănoiu, Rodica Mihaela, *Criminologie*, Ed. Oscar Print, București, 1998
12. Tucan, Dumitru, *Teoria literaturii. Perspective istorice şi analitice asupra textului literar*, Ed. Univ. de Vest, Timișoara, 2018

**Webografie:**

1.http://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php

2.https://www.publishersweekly.com/9780684802442

3.https://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-nobel-trecut-1_5800b99d5ab6550cb88dac4a/index.html.

4.https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-prolific-female-murderer?fb_comment_id=820074291399531_862368627170097


[18] Apud. Faucheux, M., *O istorie a răului. De la tragedii provocate la crime odioase*, Ed. Lider, București, 2007, p. 10

# *CENTRALITY AND MARGINALITY IN CONTEMPORARY AMERICAN IMMIGRANT WRITING. ALEKSANDAR HEMON: RECONFIGURATIONS OF THE SELF IN THE GLOBAL AGE*

**Georgeta Movilă (Matei)**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: In the context of globalization and intercultural studies, the migratory phenomenon, along with the concepts of cultural diversity and identity, is gaining more and more importance in the way we relate to the Other. This research aims at providing an enhanced understanding of cultural marginality and the immigrant experience in today's America as we focus on the work of Aleksandar Hemon, a Bosnian-American fiction author and essayist whose writing deals with themes of identity formation, hybridity, conflict, displacement, the doubleness of the migratory consciousness, etc., pursuing his own attempt to assimilate a new culture, as well as that of his autobiographically inspired characters.*

*Keywords: cultural marginality, identity, transnationalism, globalization, conflict*

## 1. CENTRALITY AND MARGINALITY IN IMMIGRANT WRITING: PREMISES AND OBJECTIVES

This paper explores the concept of otherness from an inter- and multicultural perspective. The *other* (the immigrant, the marginal) is defined by the relationship with the language and culture of adoption, but also by aspects related to race, gender, class, sexuality, and ethnicity. As they produce a shift towards the mainstream and gain international recognition, contemporary marginal discourses in the US question the boundaries of American selfhood but also those of the American national literature[1]. This research discusses the tension between center and margin, both globally and nationwide, as we explore the work of Aleksandar Hemon, a Bosnian-born author, now also an American citizen, who published three novels, two short story collections and two works of non-fiction in English.

Hemon tells the story of the *other* in a multicultural, globalized world still marked by displacement, violence, oppression, racism, and cultural difference. His texts pay close attention to cross-cultural identity formation and hybridity, and more importantly, are representative both formally and symbolically for the empowerment of the marginal through language. Hemon traveled to the US at the age of 27, in 1992, just before the outbreak of war in former Yugoslavia (also known as the Bosnian war, which lasted until 1995). He was then an University of Sarajevo graduate, at the start of a career in journalism. The writer intended to stay in the United States just for a few months. As Sarajevo, his birthplace, fell under siege, he remained in Chicago indeterminately, feeling cut off from his previous life, honing odd jobs to survive and striving to improve his English so as to continue to earn his living from writing. In an interview to Larry Rother in NYT, Hemon said: "I had this horrible, pressing need to write because things were happening. I needed to do it the same way I

[1] In 1951, the historian Oscar Handlin suggested in his book, *The Uprooted...*, that American history is a history of immigrants. President John F. Kennedy himself quoted Handlin in his 1964-essay, *A Nation of Immigrants.* American literature seen only from a pro-immigrant perspective is, to an extent, incomplete and certainly open to controversy (see David A. Gerber debate in "What Did Oscar Handlin Mean In The Opening Sentences Of *The Uprooted*?", in Reviews of American History, Vol. 41, No. 1, 2013, pp. 1-11.). However, it is undeniable that the role immigrants have played over time in defining American cultural identity is not marginal, and they continue to add new dimensions to the contemporary American individuality.

needed to eat, but I just had no language to write in. I couldn't do it, and so I thought I should enable myself to do it."[2] So he went to school to gain a full command of English, read voraciously, forced himself to speak his adoptive language and within three years he published his first story in English. He continued to write critically-praised fiction in English[3] and a by-weekly column in Bosnian, in a Sarajevo magazine. Aleksandar Hemon still writes in both languages.

His novels deal with themes of cultural identity and marginality, conflict, displacement, doubleness of the migratory consciousness, (un)homeliness and loss, following the quest of his autobiographical-inspired characters of Eastern European origin to assimilate a new culture. These are all contemporary postcolonial key-concept which will be put into use so as to observe if and how the immigrant's minor status gained a complex, legitimate identity position in today's multicultural America.

## 2. HEMON & THE REFRAMING OF CULTURAL MARGINALITY IN CONTEMPORARY IMMIGRANT WRITING

Cultural marginality is a complex, sociologically-based concept that also entangles cultural and psychological dimensions. Situated at the juncture of divergent disciplines such as sociology, psychology, philosophy, cultural anthropology, and even linguistics and neurology, this concept has contributed to the understanding of the relation between culture, society, and identity formation.

The term *marginality* was first introduced in reference to a sociological phenomenon in 1928 by Robert Park, an influential pioneer in the field of early US sociology. In "Human Migration and the Marginal Man", he elaborated the portrayal of the marginal individual as one who lives "on the margin of two cultures and two societies which never completely interpenetrate and fuse"[4]. Park described the *marginal man* as one with a unique personality characterised by "spiritual instability, intensified self-consciousness, restlessness, and malaise"[5].

In 1937, Everett Vern Stonequist publishes *The Marginal Man - A Study in Personality and Culture Conflict* extending the social underpinning of Park's idea beyond race or ethnicity as he sees the marginal person "unwittingly initiated into two or more historic traditions, languages, political loyalties, moral codes and religions", poised in "the psychological uncertainty between two (or more) social worlds; reflecting in his soul the discords and harmonies, repulsions and attractions of these worlds… within which membership is implicitly if not explicitly based upon birth or ancestry… and where exclusion removes the individual from a system of group relations."[6]

---

[2] Aleksandar Hemon, in "Twice-Told Tales: Displaced in America", by Larry Rother, New York Times, May 15th, 2009, available online at https://www.nytimes.com/2009/05/16/books/16hemo.html, [accessed: May, 1st, 2021].

[3] It is important to mention that Hemon, a bilingual author, has published fiction only in English. We consider this aspect to be of most importance for the idea of emancipating the marginal through language as the author chooses not to erase his linguistic, cultural and historical heritage, but to transfer it to new forms of expression. By using English in their narratives, immigrant authors make their voices heard not only in America but around the world. They internationalise their stories as they deterritorialize American literature. As Hemon's professor from Northwestern University put it, it is not just a different way of looking at things, but "a kind of hyper, acute sense of the possibilities of English that a native speaker wouldn't necessarily have." (cited from the previously mentioned NYT interview).

[4] Robert Park, "Human Migration and the Marginal Man", American Journal of Sociology, Vol. 33, No. 6, May 1928, p. 892.

[5] *Ibidem*, p. 893.

[6] Everret Verner Stonequist, *The Marginal Man - A Study in Personality and Culture Conflict*, (1937; New York: Russell & Russell, 1961), pp. 2-8.

In the 1950s, the American sociologist Milton M. Goldberg expanded Park and Stonequist's "marginal man" concept labeling the term "marginal culture". Until the work of Janet Bennett in 1993, the experience of *cultural marginals* was commonly framed by states like pessimism, confusion, and isolation. Words such as "distress", "inferiority", "paralysis", "tension", and even the "marginal syndrome" were used to underpin the marginal experience as people existing between two different, antagonistic cultures had difficulties in perceiving themselves as centrally belonging to either one.

Cultural marginality addresses a unique instance of sociological ambivalence and conflictual identity formation, especially in the context of migration and multicultural nation-states. The theory of sociological ambivalence[7] belongs to the American sociologist and media theorist Robert King Merton, who believed that the sociological inquiry into ambivalence would compliment the psychological one (the former focuses on social structures, while the latter on personality). The scholar identified six patterns of sociological ambivalence and the sixth type he refers to belongs to "the socially mobile", and it is best exemplified by the immigrant experience. This typology is portrayed in terms of conflict because the individual who does not belong to the group he identifies with is subjected to "conflicting demands of his own groups and the group to which he aspires"[8].

Displacement anxiety is central to Hemon's writing. Many critics have linked his fictional narratives to his own life due to the way he draws upon personal elements in constructing a series of alter-ego characters. His prose protagonists: Joseph Pronek from his first novel, *Nowhere Man* (2002), Brik from his second novel, *The Lazarus Project* (2008), and the narrator of his more recent short-story collection, *Love and Obstacles* (2009), are writers coming from Sarajevo, a place shattered by war, to Chicago. They all enact the author's own experience of migration and arrival to the US at different stages: the hardships of learning a new language as an adult, the number of degrading jobs, the solitude, the rage, the psychologically transformative and often simultaneous process of inclusion and (self-)exclusion.

Alternatively, during an interview to Menachem Kaiser in 2009, Hemon dismissed the autobiographical label put on his storytelling insisting that "my stories are antiautobiographical; they are the antimatter to the matter of my life. They contain what did not happen to me."[9]. Wendy Ward challenges the author's negation of autobiography as a viable literary genre against undeniable "autobiographical gestures" traced in *The Lazarus Project.* This tension between fiction and nonfiction is perceived by the critic as a narrative strategy that contributes to a deepened understanding of the relation between deliberate self-representation and the fictionalisation of the self in writing about traumatic events. As previously mentioned, Hemon's fictional biographies feature his alter-ego characters at different stages in the complex and troubling process of cross-cultural identity reconfiguration. Additionally, as Ward observes, Brik, the protagonist and main narrator of *The Lazarus Project* departs from the more sardonic, miserabilist characters in Hemon's earlier fiction and addresses the struggle of dealing with past memories and present realities as a double citizen, juggling his wanting to feel at home in America (and his marriage to an American) with dreaming of being at home in Bosnia. "*The Lazarus Project* confronts us

[7] The concept of sociological ambivalence, in its most extended sense, refers to "incompatible normative expectations of attitudes, beliefs, and behavior assigned to a status (i.e., social position) or to a set of statuses in a society", Robert King Merton, in *Sociological Ambivalence and Other Essays*, (New York: The Free Press, 1976), p. 6.

[8] *Ibidem*, p. 12.

[9] Aleksandar Hemon in "The Exchange: Aleksandar Hemon", an interview by Menachem Kaiser, The New Yorker, June 8th, 2009, available online at https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-exchange-aleksandar-hemon [accessed May 9th, 2021].

with a portrait of cross-cultural identity no longer understood as that *nowhere* zone between two known or better places, but rather one that embraces both equally, if not multiple possible *homes*"[10]. Ward's observation mirrors to a certain extent what Hemon believes of his own experience as a double citizen:

> "I am an American and Bosnian writer and I like to think that what happens in my books and in my life is that those two spaces overlap. They overlap through the experience of immigration and diaspora, and they also overlap because I want them to overlap – I write about people who are finding ways to live in the States because their life is defined by their Bosnian experience. [...] So this multiplicity of identities or double identities, these are not necessarily mutually exclusive and they don't create a vacuum but rather create an overlapping space where interesting things happen."[11]

In Hemon's both fictional and nonfictional writing there is always a bifocal point of view (the memory of *then* is intertwined with the reality of *now*, the absence of *there* intermingles with the presence of *here*), a "double vision"[12] formally represented in *The Lazarus Project* by the construction of two overlapping narratives and timeframes: one of Brik's return to Eastern Europe after the Bosnian War, and the other of Lazarus' arrival to the US at the beginning of the 20th century. The writer also uses a series of photographs[13] to delimitate each "history" of migration, a technique once more aesthetically representative of the doubleness of the migratory consciousness, but also of the creation of what Edward Soja calls "counterspaces, spaces of resistance to the dominant order arising precisely from their subordinate, peripheral or marginalized positioning"[14]. Nathan Allen Jung argues that Hemon's use of digital paratexts (photographs, websites) can be read as a critique of homogeneous spatial models that seek to limit diversity, namely the nation-state space that perpetuates a monolithic national identity as opposed to multiple possibilities of self manifestation[15].

The tension between fiction and reality, story-telling and truth-telling, media and text, biography and autobiography is intriguing and demonstrates that neither genre can stand alone as an intact category when dealing with *trauma life writing* - "they must continually be complicated by that experiential overlap when identities shift, memories alter, and histories

---

[10] Wendy Ward, "Does Autobiography Matter?: Fictions of the Self in Aleksandar Hemon's *The Lazarus Project*", in Brno Studies in English, Vol. 37, No. 2, 2011, DOI: 10.5817/BSE2011-2-14, p. 191.

[11] Aleksandar Hemon in "Exile on Any Street", an interview by Irina Reyn, Guernica. February 1st, 2010, available online at https://www.guernicamag.com/not_melted_into_the_pot/, [accessed on May 9th, 2021].

[12] The term belongs to Sonia Weiner, who considers that Hemon's use of photographic imagery in *The Lazarus Project* is an extension of his migratory aesthetics looking to create an alternative spatial dimension, a meeting point between fact and fiction, past and present. See *American Migrant Fictions: Space, Narrative, Identity,* (Leiden: Brill Rodopi, 2018), pp. 38-70.

[13] Vladimir Brik, a Bosnian-born writer living in Chicago with his wife, decides to take on a trip to Eastern Europe to trace the past of his future book project protagonist - Lazarus Averbuch, a Jewish survivor of the 1903 Kishinev pogrom who migrated to the US and got killed in Chicago by the chief of police in 1908. Brik (the narrator) bears a striking resemblance to Hemon (the author) not only because of his mixed ethnical background and history of migration, but also for the fictional enactment of Hemon's own journey to Europe. The character is accompanied by Rora, a Muslim Sarajevan war photographer whom he knew from childhood, just as the writer takes the same trip in the company of his best friend, Velibor Božović, the author of the photographs he employs as paratexts to this kaleidoscopic narrative.

[14] Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, (Hoboken: Blackwell, 1996), p. 68.

[15] Nathan Allen Jung, "Mapping the Media of Aleksandar Hemon's Diasporic Time-Geography", in A review of International English Literature, Vol. 49, No. 2-3, April-July 2018, DOI: 10.1353/ari.2018.0012, pp. 37-62.

unravel."[16] By drawing on his immigrant experience, we have seen that Hemon's fiction has strong autobiographical dimensions. At the same time, his nonfictional books go beyond the boundaries of memoir as a genre, blurring the line between life and narrative. As other critics have pointed out (see Sonia Weiner and Dejan Durić), he engages in what Sidonie Smith and Julia Watson broadly called "life writing" (biographical, novelistic, historical, or explicit self-referential writing), and more specifically, in "life narrative", which is a key element in the writer's project of identity and self-transformation (both in fiction and in real life). Hemon writes from a personal space, where fact and fiction are intertwined. *The Book of My Lives* (2013), his first book of nonfiction, therefore creates a comprehensible whole together with his previous fictionalized semi-biographies and enhances our understanding of both his experience and aesthetics as an immigrant writer at the turn of the millenium.

### 2.1 Cross-cultural Identity (Re-)Formation in the Age of Globalization

In *The Book of My Lives*, Hemon revisits major themes previously explored in his prose - spatial and metaphysical displacement, the complex relationship between past and present, space, narrative and memory etc., and deals with the subject of identity (re)formation, otherness, and storytelling from the stance of a great social observer and cultural anthropologist. Here is a paragraph which is emblematic for his essayistic style:

> "The situation of immigration leads to a kind of self-othering as well. Displacement results in a tenuous relationship with the past, with the self that used to exist and operate in a different place, where the qualities that constituted us were in no need of negotiation. Immigration is an *ontological crisis* because you are forced to negotiate the conditions of your selfhood under perpetually changing existential circumstances. The displaced person strives for narrative stability – here is my story! – by way of systematic nostalgia"[17].

Hemon suggestively opens his memoir, which is more a collection of personal essays, with a chapter titled "The Lives of Others", where the word "others" refers not only to the geographical outsiders, the immigrants (his parents living in Canada, her sister living in London etc.), but also to cultural outsiders from his previous "life", the ethnically marginalized fellows in Bosnia - the Turks (still a racist word for Bosnian Muslims). The subheadings of this first chapter show the author's attempt at defining his conflictual identity: "1. Who Is That?, 2. Who Are We?, 3. Us Versus Them, 4. That's Me, 5. Who Are They?, 6. What Are You?, 7. What Am I?", concluding that he is "complicated. (...) an entanglement of unanswered question, a cluster of others"[18].

*The Book of My Life* is confessional but also explanatory in style as the author bring together past and present time-space reference points as an attempt to systematize his life story by interpreting crucial events that have determined its course: his childhood and teenagehood in Sarajevo, the war in Bosnia and his arrival to the United States , his new life in Chicago. As Dejan Durić underlines in "Spacing of Memory in *The Book of My Lives*", Hemon captures not only a life story but also the image of an era: "the narrator is not focused only on himself, but provides a perspective and commentary on his time, cultural, political,

[16] Wendy Ward, *Op. cit.*, p. 196.
[17] Al. Hemon, *The Book of My Lives*, (2013; New York: Picador, 2014), p. 17.
[18] *Ibidem*, p. 24.

and social processes as well as the persons involved in them, accompanied with interpretations and evaluations"[19].

Hemon's work is representative of how scholars and writers have re-interrogated the center vs margin relation from a more personal point of view over the last decades, proposing new models, new ways of looking at the reconfiguration of self across cultures and social structures. The etymological understanding of the term *marginal* still underpins a pejorative meaning we often associate the concept of marginality with - small, not important, not part of a main group, minor. In addition to this, positioning the margin in relation to a center inevitably invites the reader/ the observer to hierarchize and subjugate one dimension from the other.

However, recent sociological and cultural studies show a tendency to dialogism and inclusiveness, stressing less the negative connotations of marginality and more the possibility of looking at self, culture, and society as a composite of parts. Hubert Hermans proposes such a dialogical, empirical approach to multicultural self-formation. In "The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning", he provides a theoretical framework for the mutual inclusion of self and culture. At the intersection between the psychology of the self initiated by William James and the dialogism of Mikhail Bakhtin, the vision proposed in this study challenges the existence of a nucleus - a center, an essential culture. For Hermans, there is no essential self, just as there is no essential culture in the formation of identity. He sees the self in relation to the outside (society, culture) through the prism of a multiplicity of positions between which dialogical relations can be established. There is thus an asymmetry of social relations and forms of dialogue, individual cultures and identities being dynamic, moving, and constantly mixing. The self is sensitive to transformation, especially in the position of social mobility and translocation.

When we refer to cultural marginality in the context of globalization and human mobility it is important to be open to the myriad possibilities of self reconfiguration and manifestation. The immigrant condition implies a multi- or bicultural self embedded in the dynamism of social and cultural relations. Contemporary approaches to identity and cultural studies mark, therefore, a shift of attention from the center-periphery tension to contact areas, to the complexity and ambiguity of the experience of a mobile, dynamic, and fluid self in these often conflicting, but no less dialogical, positions between cultures.

Moreover, the development of multicultural or bicultural identities as emphasised in both contemporary immigrant writing and cultural studies also relates to the notion of power, to various sociocultural patterns of domination and subordination. Throughout human history, group dialectics have been instrumental in social and individual identity formation. What has changed, however, in contemporary sociocultural and literary studies is the postmodern advocacy for diversity and variety, unveiling a more neutral perspective on the nature of marginality. Postmodernism, according to Linda Hutcheon aims at being more "historically aware, hybrid and inclusive"[20]. Cultural marginality has inevitably become a politicized concept, far more attuned to power and inequality, inflected by the new critical vocabulary of postcolonial scholars and transnationalism advocates.

Paul Jay, for instance, argues that the center-periphery model in globalization studies needs to be complicated, reminding us of the way Hemon perceives his own identity as a double citizen and bilingual/ translingual writer as being complex and complicated. Globalization, Paul Jay says, "is characterised by a complex back-and-forth flow of people and cultural forms in which the appropriation and transformation of things - music, film,

[19] Dejan Durić, "Spacing of Memory in *The Book of My Lives* by Aleksandar Hemon". "Poznańskie Studia Slawistyczne" 16. Poznań 2019. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 101–122. ISSN 2084-3011, pp. 101-102.

[20] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (London: Routledge, 1988), p. 30.

food, fashion - raise questions about the rigidity of the center-periphery model."[21] He also claims that the globalization of literary studies and the shift to critical new approaches[22] enriches this field of study, promising "new forms and expressions of coherence"[23].

### 2.2 Transcending Polarization: Cultural Pluralism and Transnational Narrativization of the Self in New Immigrant Writing

In postcolonial studies, especially in the work of Homi Bhabha, concepts of ambivalence and indeterminacy are accompanied by that of cultural hybridity. Hybridity, just like mimicry, which is another concept central to Bhabha's theory, addresses the condition of an individual being in at least two places at once. In one of his interviews, Hemon underlines precisely that position not as much of in-betweenness but of simultaneity: "I'm actually in two places at the same time, which is different. Despite what my characters feel and do in my books, I don't feel so metaphysically displaced that I'm nowhere"[24].

Homi Bhabha provides a conceptual framework that subverts binary thinking (other vs self, center vs margins) and articulates a third space[25] where cultural blending is key to envisaging new sites for collaboration and imagination in constructing identity[26]. He defines hybridity as the creation of transcultural forms in zones of contact that reject specificity or homogeneity, and at the same time promote their own ambivalence. Babha's work is salient to the discussion of transcending binary thinking (central vs margin, the oppressor vs the oppressed) towards a transcultural narrativization of self. The postcolonial theorist does not aim to glorify margins and peripheries. However, his intention is to put into light what it "means to survive, to produce, to labor and to create, within a world-system whose major economic impulses and cultural investments are pointed in a direction away from you, your country or your people. Such neglect can be a deeply negating experience, oppressive and exclusionary, and it spurs you to resist the polarities of power and prejudice, to reach beyond and behind the invidious narratives of center and periphery"[27].

Hybrid forms and recomposed identities constituted at the clash of two distinct and often antagonistic cultures are perhaps the most distinguishing features of immigrant literature. Hemon, among other immigrant authors of diverse socio-cultural backgrounds such as Junot Diaz, Chimamanda Ngozi Adichie, and Ocean Vuong, rethinks questions of identity, space, and storytelling, and offers new perspectives on the American selfhood while contributing to the emergence of a new aesthetics in contemporary immigrant literature. Their

---

[21] Paul Jay, Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies, (Ithaca & London: Cornell University Press, 2010), p. 3.

[22] *Ibidem*, - "Since the late 1990s, the discourses of multiculturalism, border studies, diaspora studies, and cosmopolitanism have been invoked in various ways to help underwrite a transnational approach to literary studies.", p. 5.

[23] *Ibidem*, p. 4.

[24] Aleksandar Hemon in "Exile on Any Street", an interview by Irina Reyn previously quoted.

[25] Edward Soja draws on Babha's concept of the Third Space while synthesizing Henri Lefebvre's and Michel Foucault's contributions to spatial theory to define his own Thirdspace as "an Other-space", an alternative imaginary spatial dimension "where everything comes together… subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history.", *op. cit.*, p. 57.

[26] "The theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualising an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity. It is the in-between space that carries the burden of the meaning of culture, and by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of ourselves." - Homi Bhabha, *The Location of Culture*, (London: Routledge, 1994), p. 37.

[27] Ibidem, in *Preface to the Routledge Edition*, p. xi.

works depart from traditional forms and typologies of immigrant narratives towards a *new existence*[28], a new identity position. Bharati Mukherjee observed this new direction in US immigrant writing and labeled the literature produced by many writers of varied ethnic origins, including Hemon, as "Literature of New Arrival". Their narratives are less focused on issues of assimilation and settlement, as well as on securing an hyphenated identity, as compared to earlier forms of immigrant writing from the 50's or the 60's, dealing more with their homeland's history, language, and cultural heritage[29]. She therefore asserted the "transnational aesthetics" as one of this literature's key features.

Additionally, in a recent study, Nami Shin uses network theory to introduce new ways of looking at Hemon's narrative and aesthetics, addressing a growing sense of global interconnection that allows for a transnational frame of thought for exploring marginalized forms of life led by migrants and refugees. A restorative point of view over the periphery (literary, sociological, cultural etc.) seems to outline a more fruitful perspective on the relation between narrative and identity today, between nation and the global context. Such academic approaches reveal new ways of defining not only the world's literary system (not to mention the canon) beyond nation-state limitations, but also the complexity and multiplicity of selves displaced around the globe in such narratives.

Similarly, by giving voice, space, and visibility to culturally diverse representations of marginalized forms of life, contemporary immigrant literature in the US challenges the very idea of what is perceived as "central", "national", and "American". Hemon's work thus represents one of the transnational narratives of migration that reconsiders the nation-based premises of unity and belonging by refusing to think about migration as settlement. He tells the immigrant's story beyond the place of arrival, spanning multiple geographies and cross-cultural identity reconfigurations, speaking to and for many people in search of a more secure space (personal, social, cultural, etc.).

## BIBLIOGRAPHY


### Primary texts

1. Hemon, Aleksandar, *Nowhere Man* (2002). London: Picador, 2009.
2. Idem, *The Lazarus Project* (2008). New York: Riverhead Books, 2009.
3. Idem, *Love and Obstacles* (2009). London: Picador, 2010.
4. Idem, *The Book of My Lives* (2013). New York: Picador USA, 2014.

### Secondary Sources

1. Bhabha, Homi, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
2. Durić, Dejan, "Spacing of Memory in *The Book of My Lives* by Aleksandar Hemon". "Poznańskie Studia Slawistyczne" 16. Poznań 2019. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 101–122. ISSN 2084-3011.
3. Gerber, David A., "What Did Oscar Handlin Mean In The Opening Sentences Of The Uprooted?", in Reviews of American History, Vol. 41, No. 1, 2013, pp. 1-11.


[28] This new literature Mukherjee talks about "embraces broken narratives of disrupted lives, proliferating plots, outsize characters and overcrowded casts", exposing "the fierce urgency of obscure history," while celebrating a "language fusion (Spanglish, Chinglish, Hinglish, Banglish)", and revealing "the challenging shapelessness, and complexities of alien social structures", in "Immigrant Writing: Changing the Contours of a National Literature", American Literary History, vol 23, no. 3, 2011, pp. 683–84.

[29] According to Mukherjee, "to read recent US 'Literature of New Arrival' is to immerse oneself in the history of the homeland the immigrant author has left", often as an escape or protest against an oppressive regime. *Op. cit*, p. 691.

4. Handlin, Oscar, *The Uprooted: The Epic Story of the Great Migrations That Made the American People* (1951). Pennsylvania, US: University of Pennsylvania Press, 2002.

5. Hermans, JM Hubert, *The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning*, in *Culture Psychology*, No. 7, 2001.

6. Hutcheon, Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

7. Jay, Paul, *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca& London: Cornell University Press, 2010.

8. Jung, Nathan Allen, "Mapping the Media of Aleksandar Hemon's Diasporic Time-Geography", in A review of International English Literature, vol. 49, no. 2-3, April-July 2018,, pp. 37-62, DOI: 10.1353/ari.2018.0012.

9. Kaiser, Menachem, *"The Exchange: Aleksandar Hemon"*, The New Yorker, June 8th, 2009,
<<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-exchange-aleksandar-hemon>>

10. Merton, Robert K., *Sociological Ambivalence and Other Essays*, New York: The Free Press, 1976.

11. Morley, David, *Belongings: Place, Space and Identity in a Mediated World, in* European Journal of Cultural Studies, Vol. 4, No. 4, 2001, pp 425-448.

12. Mukherjee, Bharati, "Immigrant Writing: Changing the Contours of a National Literature", American Literary History, Vol 23, No. 3, 2011, pp. 683–84.

13. Park, E. Robert, *Human Migration and the Marginal Man,* in *American Journal of Sociology*, Vol. 33, No. 6, May 1928, pp. 881-893.

14. Reyns, Irina, "Exile on Any Street", interview with Aleksandar Hemon, Guernica. February 1st, 2010, <<https://www.guernicamag.com/not_melted_into_the_pot/ >>.

15. Rother, Larry, "Twice-Told Tales: Displaced in America", interview with Aleksandar Hemon, New York Times, May 15th, 2009, <<https://www.nytimes.com/2009/05/16/books/16hemo.html>>.

16. Shin, Nami, "Arrivals without Plot: The Transnational Aesthetics of Network Form in Aleksandar Hemon's *Nowhere Man*", Studies in the Novel, Vol. 51, No. 4, Winter 2019, pp. 569-582.

17. Soja, Edward, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Hoboken: Blackwell, 1996.

18. Sonequist, Everett V., *The Marginal Man - A Study in Personality and Culture Conflict* (1937), reprint edition: Russell & Russell, New York, 1961.

19. Ward, Wendy, "Does Autobiography Matter?: Fictions of the Self in Aleksandar Hemon's *The Lazarus Project*", in Brno Studies in English, Vol. 37, No. 2, 2011, DOI: 10.5817/BSE2011-2-14.

20. Weiner, Sonia, *American Migrant Fictions: Space, Narrative, Identity*. Leiden: Brill Rodopi, 2018.

# *TRACY CHEVALIER`S GIRL WITH A PEARL EARRING VIA GEORGE KELLY`S PERSONAL CONSTRUCT THEORY*

**Andreea-Elena Păcurari**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: The paper entitled "Tracy Chevalier`s Girl with a Pearl Earring via George Kelly`s Personal Construct Theory" expands upon the eleven corolary employed as methodological lens meant to decode the readers` comprehension of the characters` personalities and attitued. Kelly's Personal Construct Theory represents a suitable grid for interpreting literary masterpieces. The ground idea of Kelly`s theory is that the world may be perceived from different perspectives, therefore a person`s biography bares no responsibility for the events occurring in that person`s life. Tracy Chevalier`s masterpiece, Girl with the Pearl Earring, illustrates a young girl`s map of reality crated due to her necessity to find work as a maid.*

*Keywords: corollary, construct, guilt, aggressiveness, experience*

Kelly's Personal Construct Theory represents a suitable grid for interpreting literary masterpieces. The ground idea of Kelly`s theory is that the world may be perceived from different perspectives, therefore a person`s biography bares no responsibility for the events occurring in that person`s life.

Tracy Chevalier`s masterpiece, *Girl with the Pearl Earring*, illustrates a young girl`s map of reality crated due to her necessity to find work as a maid. The first chapter, *1664*, brings into the readers` attention the circumstances of Griet`s employment as well as her debut as a young maid in Vermeers` household. The protagonist is preoccupied with her habitual chores when her future master and mistress arrive at her house. Fragmentation corollary, based on the assumption that people should construe behavior in connection to their current construct system, not to the previous behavior, could be a good entry point to increase the readers' awareness regarding the fact that Griet`s mother does not provide her the opportunity to anticipate the event, thus the protagonist does not possess the ability to construe behavior based on previous behavior: "My mother did not tell me they were coming. Afterwards she said she did not want me to appear nervous. I was surprised, for I thought she knew me well" (Chevalier, 2019: 3).

The protagonist describes the visitants` voices as appertaining to people of a certain social status. Griet`s perception of the visitants grounds in her expectations based on her experiences, according to Kelly`s construction corollary: "They were the kind of voices we heard rarely in our house. I could hear rich carpets in their voices, books and pearls and fur" (Chevalier, 2019: 3). The master observes the protagonist preparing vegetables for their meal and he questions her apropos of the selected method to arrange the vegetables on the table. Griet`s habitual arrangement of food items provides an instance for commonality corollary to become functional in depicting the meaning of the respective scene, as it implies that similar constructions of an event lead to similar actions: "I always laid vegetables out in a circle, each with its own section like a slice of pie. There were five slices: red cabbage, onions, leeks, carrots and turnips"(Chevalier, 2019: 5).

The inquiry regarding Griet`s method of organizing the vegetables: "And do you spend much time setting put the vegetables before you make the soup?" (Chevalier, 2019: 6) induces the protagonist to create expectations based on her knowledge with regards to a master`s requirements, in accordance with Kelly's construction corollary, whose interpretative functionality also emerges from the girl's statement: "Oh no, sir, I replied,

confused. I did not want him to think I was idle" (Chevalier, 2019: 6). Kelly`s construction corollary further provides an axis for understanding the conversation between Griet and her family with regard to her future masters: "Papists` Corner? They`re Catholic?" (Chevalier, 2019: 7) when the protagonist creates expectations about the masters` religion based of her experience and knowledge of the area where they live.

The colloquy between the protagonist and her father exposes a painting possessed by van Ruijven that abets in the father`s enrichment the experience while interpreting the previous sight of the painting: "Father`s sockets widened as if he still had eyes and was looking at the painting again" (Chevalier, 2019: 8), enhancing the validity of Kelly`s experience corollary. Before her departure, the protagonist`s mother grooms her daughter in concordance with her knowledge with regard to maids: "To the few things I was taking with me my mother added another cap, collar and apron so that each day I could wash one and wear the other, and would always look clean" (Chevalier,2019: 8-9) and their knowledge and experience apropos of Catholics causes the mother to provide a bible for her daughter: "and a prayer book I could read when I needed to escape the Catholicism around me" (Chevalier, 2019: 9). The tendency to construct events possible events represents a characteristic of the construction corollary enunciated by Kelly and the protagonist and her mother`s expectations, created on the basis of their experience, embody the aforementioned construction corollary in the narrative.

The process of packaging is accompanied by the mother`s elucidation regarding Griet`s necessity to be employed as a maid. The circumstances of her ascription of the job is founded on her father`s previous interposition. The afore owned job of the protagonist`s father stands as a reason for his venture to solicit for a job: "Then your father heard that your new master was looking for a maid who could clean his studio without moving anything, and he put forward your name, thinking that as headman, and knowing our circumstances, Vermeer would be likely to try to help" (Chevalier, 2019: 9). George Kelly`s construction corollary functions as a means of depicting the father`s expectation to obtain work for her daughter based on his previous experience as the painter`s employee. Additionally, the protagonist`s mother counsels her daughter to employ her previous experience with regard to the placement of objects in a similar manner for her father in order to create expectations apropos of her ensuing work: "Of course you must move things, but you must find a way to put them back exactly so it looks as if nothing has been disturbed. As you do for your father now that he cannot see" (Chevalier, 2019: 9).

The quaint person in this situation is Agnes, the protagonist`s sister who does not comprehend her sister`s necessity to leave the house: "I`ll be all alone. You`re leaving me all alone. First Frans, then you"(Chevalier, 2019: 10). Despite Griet`s endeavor to explain her the external reality: "We need the money. We have nothing now that Father can`t work" (Chevalier, 2019: 10), the younger sister`s map of reality strains the limits and her lack of ability to adapt and expand it results in the younger sister`s incapacity to construe the situation: "Eight stuivers a day isn`t such a lot of money" (Chevalier, 2019: 10) bringing into focus the modulation corollary as a functional interpretative device.

On the other hand, the experience corollary, based on the assumption that people enrich their experience while interpreting their previous events, enhances the readers' comprehension of the successive interpretations offered by the characters with respect to their life events. Consequential to the conversation between the protagonist and her sister, Griet enriches her fortune circumstance by interpreting the previous events from their lives, confessing their awareness of Frans` indenture: "Besides, it was no surprise when Frans left. We had known for years that our brother would start his apprenticeship when he turned thirteen" (Chevalier, 2019: 10). The arrangement envisioned by the father would result in a family patronage intended for securing an ensuing income for the family: "Our father had

saved hard to pay the apprentice fee, and talked endlessly of how Frans would learn another aspect of the trade, then come back and they would set up a tile factory together" (Chevalier, 2019: 10-11), which is in tune with the experience corollary. The father`s accident causes him to cease mentioning the future.

The departure moment reasons Griet to reflect upon the rumours raised by her employment. The protagonist is conscious of the neighbors` knowledge of her motifs: "No one asked where I was going or called out kind words. They did not need to- they knew what happened to families when a man lost his trade" (Chevalier, 2019: 12). Thus, the neighbors` expectations based on their experience turn the construction corollary into an efficient means of rendering the respective experience: "It would be something to discuss later- young Griet become a maid, her father brought the family low" (Chevalier, 2019: 12). The voyage arises for the protagonist the opportunity to recollect the previous moments in her brother and sister`s company. Griet enriches her experience while interpreting the previous events in her life: "Frans, Agnes and I used to sit beside that canal and throw things in- pebbles, sticks, once a broken tile- and imagine what might touch on the bottom- not fish, but creatures from our imagination" (Chevalier, 2019: 13), in accordance with the experience corollary. In addition, the experience is enriched by the protagonist`s recollection of a memory regarding a church: "Father had taken us up it once. I would never forget the sight of Delft spread below us, each narrow brick house and steep red roof and green waterway and waterway and city gate marked for ever in my mind" (Chevalier, 2019: 14) through the use of the experience corollary.

Once arrived in the centre of the square, the protagonist comes to an awareness of her rapprochement to her impending deployment and she creates expectations with regard to her catholic master and mistress based on her experience attained through her father`s chronicles: "My father had worked with Catholics and told me they were no different from us. If anything they were less solemn. They liked to eat and drink and sing and game. He said this almost as if he envied them" (Chevalier, 2019: 14-15). The expectations created based on the protagonist`s experience are in accordance with the construction corollary. Furthermore, Kelly`s choice corollary is the methodological lens meant to explain Griet`s option to abide in the center of the square due to the comprehension of the place: "I followed the point of the star now, walking across the square more slowly than everyone else, for I was reluctant to leave its familiarity" (Chevalier, 2019: 15).

At her arrival, the protagonist is acquainted with the five children of the family and her attention is focused upon one of the girls and the construction corollary, based on the assumption that people create expectations based on their experience, represents the methodological grid to interpret Griet`s speculation with regard to the girl: "She will be a handful, I thought" (Chevalier, 2019: 16); it is an expectation based on the experience of their first encounter: "I watched the girl with the bright hair swat at the bubbles, popping them just before they broke on the damp grey and white tiles set diagonally in rows before the house" (Chevalier, 2019: 16).

The protagonist`s degree of anxiety with regard to her new position decreases when she screens the house of her masters and compares it with her family`s house. The comparison may be comprehended by the readers via the experience corollary which is based on the assumption that people enrich their experience while interpreting their previous events, in this case, through Griet`s analysis of her house: "I looked at the house. It was certainly grander than ours, but not as grand as I had feared. It had two storeys, plus an attic, whereas ours had only the one, with a tiny attic" (Chevalier, 2019: 17).

The woman who salutes the protagonist is perceived by Griet as a menace: "She stood blocking the doorway, so that Maertge and Cornelia had to push their way out round her, and looked at me with crossed arms as if waiting for a challenge" (Chevalier, 2019: 17-18). Her

speculation: “Already threatened by me, I thought. She will bully me if I let her” (Chevalier, 2019: 18) can be depicted via Kelly`s commonality corollary, according to which similar constructions of an event lead to similar actions.

The periplus around the house makes an impression on Griet who is lost in wonder due to the number of paintings in the house. The protagonist`s necessity to replicate her father`s description of Catholic people: “Catholics are not so different from us, my father had said. But we did not have such pictures in our houses, or our churches, or anywhere” (Chevalier, 2019: 19) may be interpreted via the construction corollary which represents a methodological lens, assuming that one construes replications of events in order to anticipate them. Furthermore, the protagonist`s instinct to name the room with the religious painting “Crucifixion room” (Chevalier, 2019: 19) brings into focus the choice corollary as a functional interpretative device.

Tanneke, the older maid of the household guides Griet toward her accommodation. Construction corollary becomes functional in depicting the meaning of the protagonist`s urge to make use of her experience: “I reluctantly let my bundle drop into the dim hole, thinking of the stones Agnes and Frans and I had thrown into the canal to seek out the monsters” (Chevalier, 2019: 20) in order to create expectations with regard to her new accommodation.

The construction corollary represents a suitable entry point to increase the readers` awareness regarding the protagonist`s perception of her master, the painter. Griet makes use of her little knowledge of her master and the expectation enhanced by her experience brings into focus her awareness with regard to the ensuing room in the house: “At the top I looked around and saw the closed door. Behind it was a silence I knew was him” (Chevalier, 2019: 21).

The guided tour of the household abuts about Tanneke`s final imperatives “You`re to take on the laundry for the house”( Chevalier, 2019: 22) and: “You`re to go to the Meat Hall and the fish stalls too. That will be another of your duties” (Chevalier, 2019: 22). Tanneke`s infatuation stands out via her response to the protagonist`s inquiry: “have you been doing all this yourself? The cooking and cleaning and washing for the house?” (Chevalier, 2019: 22). Prideful of her accomplishments, Tanneke appends shopping to Griet`s enumeration. The increased degree of awareness with regard to her position can be comprehended via Kelly`s fragmentation corollary as a methodological lens that implies that people should construe behavior in connection to their current system, not to previous behavior. Hence, the protagonist is aware of her current position and of her further responsibilities: “But I was new and I was young- it was to be expected I would have the hardest tasks” (Chevalier, 2019: 22).

The diligent maid is highly aware of her responsibilities and finds support in the family`s young girls: “Aleydis, I said, extending my hand to the youngest girl, will you show me where to get water from the canal?” (Chevalier, 2019: 23). The experience corollary may substitute for the comprehension of the ensuing event, since it assumes that people enrich their experience while interpreting their previous events. Hence, the protagonist construes the moment in connection with a previous event from her life: “As we peeked over I tightened my grip on her hand, as I had done years before with Frans and Agnes whenever we stood next to water” (Chevalier, 2019: 23). The conscious gesture carried out by the protagonist reveals her maternal intrinsic consciousness.

Cornelia, the most troublesome of the young girls is requested to abet in carrying the water or assisting the younger girls. Her gesture: “Instead she laughed” (Chevalier, 2019: 24) instigates Griet to slap the girl. The sociality corollary, based on the assumption that meaningful relationships could be established only by understanding another person`s construal process, is meant to explain the protagonist`s interception of the event: “She looked at me, and then she did the worst thing. If she had sulked or shouted, I would know I had mastered her” (Chevalier, 2019: 24). In addition, the protagonist`s expectations with regards

to her mistress may be depicted via the construction corollary which is based on the assumption that people create expectations based on their experience, in this situation the protagonist`s experience with her mistress`s daughter: "I had a feeling than, This is how it will be with her mother, I thought, except that I will not be able to slap her" (Chevalier, 2019: 24).

The precarious relationship between Cornelia and the maid abases with the young girl`s premeditative actions: "The pot I had left was missing. I looked into the canal and saw it floating, upside down, just out of reach of the stairs" (Chevalier, 2019: 24). Additionally, the girl`s gesture: "Cornelia was throwing stones at the pot, probably hoping to sink it" (Chevalier, 2019: 24) causes Griet to menace the young girl who responds arrogantly: "I`ll tell our mother. Maids don`t slap us. Cornelia threw another stone" (Chevalier, 2019: 24). The astute maid intuitively applies to the authoritarian figure of the household as a means to stall the young girl`s behavior: "Shall I tell your grandmother what you`ve done?" (Chevalier, 2019: 25). The protagonist`s action can be depicted via the sociality corollary since she understands the young girl`s construal process and, in this way, she is able to reestablish order in their relationship.

The protagonist`s first encounter with her mistress in the household confronts Griet with her lack of experience as a maid: "I was not sure how I should be with her- I had never been a maid, nor had we ever had one in our house. There were no servants on our street" (Chevalier, 2019: 26). We will use the fragmentation corollary, based on the assumption that people should construe behavior in connection to their current construct system, not to previous behavior, in order to analyze the protagonist`s action. Her lack of previous experience as a maid reasons the girl to take action on her new position and her choice is to salute the mistress: "I placed the laundry I was folding in a basket, then nodded at her. Good morning, madam" (Chevalier, 2019: 26). She would immediately discover that she did not proceed in accordance with her statute: "She frowned and I realized I should have let her speak first. I would have to take more care with her" (Chevalier, 2019: 27).

George Kelly`s fragmentation corollary represent the methodological lens meant to decode the mistress`s behavior in connection to her current construct system, as the protagonist observe that Catharina lacks previous behavioral patterns as a mistress: "She hesitated, as if at a loss for words, and it came to me that she knew little more about being a my mistress than I did about being her maid" (Chevalier, 2019: 27). Maria Thins` authoritarian figure is enhanced by her orders addressed to Tanneke and Griet.

Maertge, on the other hand, who is another child of the family, offers the protagonist the sensation of serenity and the meaningful relationship between Maertge and the maid may be construed via the sociality corollary which implies that meaningful relationships could be established only by understanding another`s construal process, corollary validated by the protagonist`s attachment to the young girl: "I was glad Maertge came with us. Tanneke was still wary of me, but Maertge was merry and quick and that made it easier for us to be friendly" (Chevalier, 2019: 28).

The lounge to the Meat Hall brings about the two maids who discuss about their experience as maids. Tanneke, the older maid, demonstrates assuredness in her announcement regarding her experience as a maid. The difference in mentality between the two maids reaches validity via the organization corollary, based on the assumption that people tend to prioritize the characteristics for their personalities that, consequently, will change and evolve with experience. The protagonist, despite her apparent lack of experience, devises Tanneke`s reasons to express her pride concerning her experience as a maid: "I would not have said such a thing with pride. Her work had worn her so that she looked older than her twenty- eight years" (Chevalier, 2019: 28).

Griet`s first shopping at the Meat Hall is exhibited as a customary practice for the region: "Inside were thirty-two stalls- there had been thirty-two butchers in Delft for generations. It was busy with housewives and maids choosing, bartering and buying for their families, and men carrying carcasses back and forth" (Chevalier, 2019: 28). The commonality corollary, based on the assumption that similar constructions of an event lead to similar actions, represents the methodological lens meant to depict the meaning of this event.

The tumultuousness and the odour of the market affrights the protagonist who draws upon her previous experience in order to habituate to the place: "There was a tang of blood in the air that always made me shiver, though at one time I had gone there every week and ought to have grown used to the smell" (Chevalier, 2019: 29). The experience corollary represents the methodological key for interpreting the protagonist`s sensation regarding the Meat Hall, as well as her insight: "Still, I was pleased to be in a familiar place" (Chevalier, 2019: 29).

The protagonist`s degree of awareness, concerning the variations that occurred in her life, amplifies during the purchasing of meat for the household: "Before, if I met someone new I was always surrounded by family and neighbors. If I went to a new place I was with Frans or my mother or father and felt no threat" (Chevalier, 2019: 29). The iteration of the previous events can be illustrated via George Kelly`s experience corollary, based on the assumption that people enrich their experience while interpreting their previous events. However, the fear endured by the protagonist is induced through the new position as well as through the events in the absence of familiarity.

To conclude, George Kelly`s corollaries represent a reasonable interpretative grid meant to enhance the readers` comprehension of the characters` decisions and actions. Additionally, anxiety, which represents "the term used to explain all kinds of different behavior" (Kelly, 1963: 29), guilt, aggressiveness and hostility represent appropriate methodological lens which enhance the readers` comprehension of the female protagonist`s degree of personal awareness. Griet, the young maid who is the female protagonist of the masterpiece entitled Girl with a Pearl Earring makes use of her sensibility and her femininity as barriers against the male egoism.

## BIBLIOGRAPHY


Chevalier, Tracy. *Girl with a Pearl Earring*. The Borough Press, London, 2019.

Coșer, Cornelia. *Critical Approaches to the Lietrary Text.* Editura Universității "Aurel Vlaicu", 2014.

Bannister D. & Fransella F. *Inquiring Man: The Psychology of Personal Constructs Third Editio*n. Croom Helm Ltd, 1986. Web. 18 January 2020.

Fransella F. &Neimeyer R. *The Essential Practitioner`s Handbook of PCP*.Chichester, UK: John Wiley & Sons.2003.Web.28 January 2019.

Kelly, George Alexander. *A Theory of Personality: The Psychology of Personal Constructs*. New

York: Norton, 1963.

Mihăilescu,Clementina. *Interpersonal Relations in Iris Murdoch's Novels via Kelly and Jung*.2004

# *UPDATING THE SHAKESPEAREAN HYPOTEXT - AN EXAMINATION OF ANNE TYLER'S VINEGAR GIRL THROUGH THE LENS OF GÉRARD GENETTE'S HYPERTEXTUAL CONCEPTS*

**Esther Peter (Andraș)**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: The transcendence and malleability of The Taming of the Shrew (1623) have always invited writers to return to the Bard's canvas and add new tones or contrasts. This paper addresses the postmodern hypertextual transformations performed by Anne Tyler in her delightful novel, Vinegar Girl (2016) as The Taming of the Shrew retold. Gérard Genette's concepts of paratextuality, narrativization, primary and secondary revaluation, naturalization, remotivation, transdiegetization and continuation will reveal the original and convincing assimilation of the Shakespearean characters, plot, socio-cultural concerns and themes into a 21st century literary work. Tyler's dexterous and subtle reconfiguration of the Shakespearean hypotext amplifies the numerous possibilities of reinterpretation of a source-text in line with the accelerated dynamics of society and literature.*

*Keywords: Shakespeare, Tyler, Genette, hypertextuality, Postmodernism*

## Introduction

Four hundred years of scholarly debate around *The Taming of the Shrew (1623*) reflect the Bard's keen resourcefulness and dexterity in playing with composition and meaning while catalyzing fundamental questions and interpretations. The play encapsulates the portrayal of marriage and identity, gender dynamics and sexuality, anticipating major issues addressed by postmodern thought. Anne Tyler's novel, *Vinegar Girl (2016)*, definitely accommodates this assumption, revealing a delightful contemporary take on the Elizabethan comedy. The American writer's precision and finesse make her the perfect candidate to be included on the short list of the Hogarth Press Series, with the sensitive challenge to reinterpret one of the most perplexing Shakespearean texts.

The critical reception of *Vinegar Girl* is mainly directed towards an appraisal of Tyler's cleverly designed plot and sharp humour, yet sanctioned by the novelist's inability to reawaken the volcanic force in the hypotext. In this sense, Groskop remarks for *The Guardian* that the practice of bringing today's readers closer to the great classics of world literature is a brave and majestic gesture but the immense pressure exerted on the commissioned writers inevitably translates into complacency and conspicuous marketing: "... the process of commissioning these works ramps up the pressure and gives the whole enterprise an artificiality that is hard to overcome. In some ways it's a noble and bold gesture, potentially bringing new readers to the classics. But let's admit that it's also marketing gone mad" (Groskop, 2016). On the other hand, there are voices that advocate for Anne Tyler's personal choice of Shakespearean elements to be woven into her updated version. As McAlpin explains, Shakespeare employed the same strategy as an adapter of former texts, performing substantial alterations to accomplish the desired effect: "Shakespeare, as we know, relied on numerous sources, which he bent to his own purposes for his plays. So it's in keeping with this tradition that Tyler, too, extracts what she wants from Shakespeare's *Shrew* and cuts his plotline about Bianca and her suitors" (McAlpin, 2016). Nevertheless, Tyler's romantic comedy is thoughtful and lively, proposing a realistic painting of modern-day America and a meticulous examination of human psychology.

### *Vinegar Girl*, a hypertextual arena of symmetries and contrasts

The practice of borrowing ideas and material from other literary works was regarded as a common tendency in the Elizabethan Age. It is widely known that Shakespeare himself addressed a great number of sources to enrich and refine his plays. *The Taming of the Shrew* was substantially inspired by George Gascoigne's play, *Supposes (1566)* which sets the tone for the general atmosphere of the Bard's comedy, veiled in ambiguity and deception. Also, the play's unifying themes of disguise, impersonation and dream are deeply rooted in Ovid's *Metamorphoses,* in which transformation, a general feature of ancient myth, assembles and interfuses the poem's individual stories. This further illustrates the "*palimpsestuous*" nature of Shakespeare's play (Genette, 1997: 399), which can be identified as both a hypertext in relation to its source texts, and a hypotext, in rapport with its subsequent adaptations and revisions. The inference above strengthens the compelling arguments in favour of Genette's concept of "literature in the second degree" (1997: IX) which questions the preestablished convictions about original and autonomous literary works, advancing endless possibilities of intentional transformations.

Perhaps, in anticipation of a more sympathetic and humanized main protagonist in her novel, and less tension on the verbal front, Tyler has chosen to depart from the categorical shrew-taming in the hypotext and offer readers a plausible contemporary revision. The author's use of paratextuality, *The Taming of the Shrew retold*, suggests both Tyler's personal and original twist on Shakespeare's classic tale and the undeniable correspondence with the source-text. Bringing Philippe Lejeune's studies in discussion, Genette designates this type of relationship between the text and its paratext as the "generic contract (or pact)" (1997: 3), with a considerable impact upon the reader. Indeed, the postmodern audience might be prepared to accept a less shrewish and opinionated Katherina and a different degree of taming, more appropriate for the spatio-temporal context of the novel.

Tyler's cast of characters has been visibly downscaled, triggering an inevitable reorganization of the intricate Shakespearean plot. The series of plays-within-the-play at the core of the hypotext, the courtship of Bianca by the two passionate suitors, the acts of impersonation and their unexpected reversals are either excised or considerably revised by the contemporary novelist. Tyler keeps it simple, yet surprisingly intriguing. Her twenty-nine years old Kate Battista is a teacher's assistant at the Charles Village Little People's school in Baltimore. Dr. Louis Battista, Kate's father, is a fully committed researcher in the field of autoimmunology at John Hopkins University. Bianca's modern-day counterpart is fifteen-year-old Bernice or Bunny, in short, an attractive and frivolous young woman. Pyotr Shcherbakov, Dr. Battista's research assistant, a charismatic Russian immigrant, assumes Petruchio's role in the hypertext. Lucentio, Bianca's meritorious suitor from Pisa is re-enacted by the unpleasant "pothead neighbor boy" (2017: 39), Edward Mintz, who arrogates the position of Bunny's Spanish tutor. Uncle Barclay, a broad-minded minister, Aunt Thelma and her husband, Theron, are extraneous characters that fail to provide an equivalent for the omitted dramatis personae in the play. The novelist's choice to preserve or slightly alter the names of some of the protagonists in the hypotext, a parameter of their identity, indicates a "sign of diegetic faithfulness," according to Genette (1997: 297).

The novels in the Hogarth Series display the spatial and temporal relocation of the original story in a new context, which may appeal to the reader due to its familiarity. Tyler performs the same rewriting operation or transdiegetization, and sets her narrative in present-day Baltimore. As Genette notes, the transposition of the action in the hypotext from one period to another, and from one country to another, will produce significant alterations of the action itself and the identity of the characters who undergo the process of naturalization. He states that "[t]he resulting changes in place, time and setting would make it impossible to preserve more than the bare outlines of the plot" (1997: 296). In her diegetic treatment of the

source-text, the author resorts to a change in the social setting, transposing the wealthy Battista family from their upper-class milieu to an average American household. Additionally, Pyotr's marriage proposal reveals the necessity to obtain the green card, without any material profit, detaching the male protagonist from his counterpart, Petruchio, and supplying a remotivation for his actions, more or less exonerating. The intertextual analysis of the two literary works corroborates Tyler's choice to condense the development of events in the play, neglecting the twists and turns which confer the Shakespearean comedy suspense and unpredictability.

The structure of the hypertext leaves out the *Induction* in *The Taming of the Shrew* which announces the play-within-a play to be performed on stage. In line with Genette's observation, the suppression of a significant episode produces a visible alteration of "structure and substance" (1997: 229), depriving the novel of a multitude of meanings which add to the overall purpose of the original text. This type of induction, which prepares the spectators for performances-within-performances, was a common technique in the Elizabethan Era, identified in other literary genres as well. Christopher Sly's real experience and the Lord's cruel practical joke determine two planes of awareness and the inevitable whimsicality of the play: "Am I a lord? and have I such a lady? / Or do I dream? or have I dream'd till now?" (*Induction 2.68-69*). Furthermore, the impersonators in the *Induction* anticipate the role-playing and the recasting of roles in the comedy devised for the drunken tinker. The reinterpretation of an instrumental element in the construction of Shakespeare's play for the 21st century audience, may have given a different colour to Tyler's narrative.

Howbeit, the American writer redresses her excision of the *Induction* with a delightful *Epilogue*, offering a presumptive possibility of a new final act. Therefore, the additional episode in *Vinegar Girl*, displaying the protagonists' utopian domestic harmony and adorable offspring, fulfils the criteria of a continuation built on the foundation of a pre-existent literary work. According to Genette (1997: 162), the continuation revises a successful text and brings it back into the spotlight by adding new episodes which reflect the continuator's intent while preserving the original chronological development of events. The denouement in Tyler's hypertext clearly illustrates an instance of forward or proleptic continuation, tailored to satisfy the expectations of the postmodern audience. Her *Epilogue* expands on the traditional Elizabethan resolution of all Shakespearean comedies which depict idealized married couples, indicating the novelist's social commentary on the nature of human interaction.

What makes Tyler's reinterpretation truly imaginative and arresting is her vivid portrayal of characters as representatives of the 21st American society. Needless to say, that the updating of Shakespeare's shrew brings about a series of transfigurations aimed at facilitating a genuine appreciation of the female protagonist's complexity. And the narrativization process definitely allows for a multidimensional perspective on characters and their relationships. Katherine's identity is finely assembled piece by piece by the postmodern novelist with the descriptive elements provided by the hypotext. "[U]na bitcha", "dark-skinned and big-boned and gawky" (2017: 41), as Tyler describes her, Kate displays the same stubbornness to resist the social and societal norms of the age as her Shakespearean counterpart. The modern equivalent of the shrewish Katharina wears Levi's jeans with beef jerky in her pockets and has grown her dark hair because she loathes the trivial chats in the beauty parlour. Her lack of grace and femininity do not recommend Kate as a desirable companion and she feels like the loneliest person in the whole world.

Examined from an idealized viewpoint, Kate has always stood up for her views, regardless of the consequences. We learn that during her sophomore year in college, Kate offended her botany professor by giving him a virulent piece of her mind. After ascertaining that the professor's explanations were "half-assed" (2017: 18), they engaged into a fiery debate and Kate had no alternative but to leave college. Surprisingly, Louis Battista agreed

with his daughter on the matter and accepted her choice. Thanks to her aunt Thelma, Kate is provided with the assistant position at the preschool, suspending any future prospects of professional development. The school's principal, Mrs. Darling, often summons Kate to her office to reprove her immaturity and rude behaviour. Parents always complain about Kate's inconsiderate reactions and sharp replies, easily labelling her as "flippant and disrespectful" (2017: 30). When a parent asked Kate to stop his daughter from sucking her fingers, Kate came up with an insensible reply: "Chances are she'll stop soon enough, once her fingers grow so long that she pokes both her eyes out" (2017: 29). She repeatedly disregards the pleas and remarks of parents who expect their children to behave as adults, sharing her audacious comments with her colleagues: "this nutso control-freak dad [...] who keeps trying to turn his kid into Little Miss Perfect" (2017: 31). Indeed, Kate finds the conventions and the etiquette in the preschool difficult to understand, therefore she cannot refrain from cursing in front of the children, exhibiting a hostile attitude towards her job and her life: "Stupid goddamn-to-hell friggin modern life" (2017: 49). The similarity with the hypotext is manifest and the novelist's ingenious touch recaptures the essential elements of Shakespearean comedy in a new form and context. Kate's invectives are natural and up-to-date: "Damn it, Father, sit down and eat. I need to get back to my gardening" (2017: 9).

The relationship between women talk and marital eligibility is minutely examined and substantiated in Shakespeare's comedy, according to the social conventions of the Renaissance. From this perspective, a loquacious wife represented an utterly distressing prospect for the seventeenth-century man. First, the loose-tongue wife indicated disobedience and caused her husband's derision in a society which supported male authority and dominance. Second, a talkative wife illustrated incessant sexual drive and potential infidelity. Therefore, the continual chatter of brides-in-waiting terrified and turned away their suitors, as an acknowledged menace to domestic harmony. Still, the belief that marriage can put a stop to a woman's sharp tongue, reassigning control to the male world, was welcomed only by the bravest. As Bickley and Stevens comprehensively remark, women's artful manipulation of language, their disguise of meanings and playful substratum threatens the incontestable status of men as the inventors and rulers of words. They add that, instead of displaying a subservient compliance with the male language, women might become the temerarious agents of change and amplify the potentialities of words: "[w]omen engaged in changing, manipulating or supplementing the established linguistic order would have been an unsettling prospect in a society where the female was supposed to be the defined, not the definer" (2013: 40-41).

Having broadly established the similarity between the female protagonists of the play and its adaptation, Tyler disrupts the parallel and ventures into a primary revaluation of Kate's character. The audience sympathizes with Kate Battista's self-reflection which reverberates throughout the novel, bringing out the attributes of a complex heroine. Tyler has her Katherine acknowledge her social incompatibility and the occasional attempts to overcome it. Kate wishes she had been taught by her mother the secrets of womanhood. While she admits her fondness of Adam Barnes, her colleague, Kate finds it difficult not to behave like a boy: "[s]he couldn't figure out where to put her hands so she started swinging her arms back and forth from her shoulders, till she remembered that Bunny had told her she looked like a boy when she did that" (2017: 80). One day, Kate even made the effort of wearing a denim skirt at school that might highlight her femininity, and accomplished the opposite effect: "[m]utton dressed as lamb" was the phrase that had come to mind, although she knew she wasn't really mutton; not yet" (2017: 79). If disguise and impersonation are recurrent themes in *The Taming of the Shrew*, Tyler subtly appropriates the concepts in her novel, exploring the characters' necessity to put on a mask that would hide their true identity.

In this sense, the author does not only reiterate the timelessness of Shakespearean issues, but also hints to the masquerades and the performances within the play in the source-text.

Genette indicates that the process of narrativization triggers other transformational operations which enrich the mode of representation in the hypotext. The focalization or the narrative point of view illustrates the author's choice to provide the reader with a particular perspective. The third-person narrator in Tyler's reinterpretation adds to the gradual development of the female protagonist, bringing the audience closer to Kate's experiences and relations. The revaluation of the heroine is more and more discernible, flaunting Tyler's feminist position. Kate's passion for gardening and her interest in evolutionary biology denote both innate sensibility and impressive erudition.

At first glance, Bunny is the exact embodiment of Bianca in *The Taming of the Shrew.* The younger daughter of Signor Baptista seems to possess all the virtues of the ideal Elizabethan woman: beauty, morality and obedience. In contrast to the shrewish Katharina, Bianca's silence is overpraised by her father and acclaimed by the principled suitors, as Lucentio exclaims: "But in the other's silence do I see/ Maid' s mild behaviour and sobriety" (1.1.70-71). The audience feels delighted by the presence of the submissive daughter, only to realize later in the play, that Bianca is quite vocal and effervescent and, obviously capable of dissimulating in front of her suitors. Tyler's Bunny is the living image of her mother, a blue-eyed teenager with "frothy golden curls and oh-so-innocent face" (2017: 38), a light-hearted cheerleader with a soft spot for footballers, bent upon becoming a vegetarian. The author does not spare Bunny from her acid and farcical scrutiny, reimagining the postmodern Bianca as the prototype of the popular American high school student, whose apparent childishness is a magnet for teenage boys: "[s]he had the habit of keeping her lips slightly parted and her eyes wide and artless, and her clothes were oddly young for her, with waistbands up under her armpits and short, short skirts prinked out around her thighs" (2017: 54).

To make matters worse, lately Bunny has been posing as a vegetarian and an advocate for animals' rights while snitching Kate's beef jerky from the drawer. However, it is when Kate agrees to marry Pyotr that Bunny breaks away from her counterpart in the source-text and is revaluated by the novelist. The reader gets acquainted with a new Bunny, one that is genuinely concerned about her sister's happiness. If Shakespeare's reversal translates into a shrewish Bianca at the end of the play, Bunny emerges as the voice of reason, calling for a reassessment of the terms and consequences of marriage and women's rights both in the novel and the hypotext. Furthermore, the marriage to Pyotr would definitely transfigure, in Bunny's view, Kate's identity and nature, bringing her independence to an immediate end: "but this guy is starting to act like he owns you! He's telling you what last name to use and where to live and whether to go on working [...] my only sister getting totally tamed and tamped down and changed into some whole nother person" (2017: 185).

A visible case of secondary revaluation is laid out by Dr. Battista's portrayal, whose role in the hypotext was inadequately foregrounded. Genette employs the term to define "any promotion of a secondary character" (1997: 344) which may result into the rehabilitation of a depreciated or disregarded protagonist in the source-text. In *The Taming of the Shrew,* Signor Minola Baptista, a prosperous gentleman of Padua, suggests an authoritarian father who adheres rigidly to the requisites of the social milieu. The historical and cultural context of the play reveals the status of women as property to be passed on from father to husband. Clearly, Baptista exerts his patriarchal control as the head of the household and is quick to marry his younger daughter on condition that the suitor provides a substantial dowry: "[...] and he of both / That can assure my daughter greatest dower / Shall have my Bianca's love" (2.1.352-354). Nonetheless, Baptista acknowledges the relationship between his talkative Kate and marital suitability, welcoming Petruchio's woo of his feisty daughter. Bickley and Stevens state that "a prime requirement of the Renaissance wife was that she should obey and serve

her spouse, imperatives enshrined in the marriage service (Book of Common Prayer, 1559), as well as being vital to the husband's reputation in what was a generally homosocial climate" (2013: 36). It would only make sense that Baptista should not interfere with Petruchio's harsh treatment of Katharina, in relation to a purpose that may justify the means.

The contemporary reader would hardly accept the figure of the domineering father, so the postmodern equivalent is stripped of the detrimental particularities which could hinder his credibility. Dr. Louis Battista cannot possibly control the events in his household as he spends most of the day in his lab, devoting his efforts to scientific research: "[t]he man existed in a vacuum" (2017: 43). Tyler gives us the stereotypical absent-minded professor, unaware of the reality of everyday life, solely focused on combatting autoimmune disorders. Her portrayal is comical: "his satiny bold scalp bordered by a narrow band of black hair, his olive-skinned face punctuated by a black moustache and round-lensed, rimless spectacles" (2017: 6). Over the years, Dr. Battista has been moved around to diverse locations of the university, eventually ending up in a disused laboratory, neglected by his fellow researchers. Still, the author preserves the protagonist's function as head of the family, occasionally alluding to his rules and guidelines: "You know Father's rule" (2017: 94).

The unique reinterpretation of the characters in the source-text accounts for the novel's appeal and playfulness. The odious Petruchio is entirely revaluated by the postmodern writer to denote a more likeable protagonist, yet capable of witty rhetoric permeated by vexing innuendoes disguised as innocent observations. While Petruchio displays the willingness to marry any woman as long as sufficient dowry is provided, one might assume that Pyotr would be as unselective if he wanted to obtain his green card. The symmetry is evident, both protagonists are driven by concerns that have nothing to do with love. Here Tyler has touched upon a delicate but actual issue of formal marriages between foreign immigrants and American citizens, accomplishing a genuine update of the original plot with a convincing and provocative rising action.

The shift from the dramatic to the narrative mode allows for a detailed physical description of Pyotr Shcherbakov, Dr. Battista's twenty-eight years old research assistant who has come to the United States with a O-I visa granted for extraordinary scientific knowledge. Kate's first impression of Pyotr's appearance seems quite critical: "a face that was almost hexagonal, [...] his cheekbones widening to two sharp points, the angles of his jaw two more points slanting to the point of his chin, and the long strands of his hair separating over his forehead to form the topmost point" (2017: 9-10). Aunt Thelma, prompted by an extra glass of wine, remarks Pyotr's seductiveness that must be the result of his "Tartar" origins: "He's a *cutie*! [...] With that golden cast to his skin, and his eyes tilting up at the corners... And I love that ropy yellow hair" (2017: 157). It is no coincidence that Pyotr is an attractive young man, almost the same age as Kate and indifferent to the flirting women around him. Kate's self-absorption governs her lack of patience with Pyotr's foreign accent and struggles with the English language. What most women may find adorable about Pyotr, Kate assesses as utterly annoying.

But Tyler does not stop here and confers her male protagonist a substantial amount of sanguinity and persistence in "wooing" the obstinate Kate. Pyotr's strategy is to literally "kill a wife with kindness" (4.1.196), so he overwhelms Kate with flattering compliments and his agreeable nature: "bald, obvious compliments, dropping them with a thud at her feet like a cat presenting her with a dead mouse" (2017: 156). Let us bring back to mind that, at the beginning of the play, Petruchio praises Katharina's beauty and virtues, unaware of the combative spirit of his interlocutor:

"Hearing they mildness praised in every town,
Thy virtues spoke of and thy beauty sounded –
Yet not so deeply as to thee belongs –

Myself am moved to woo thee for my wife" (2.1.195-198).

Unlike Americans, who begin their sentences gradually, Pyotr's utterances are abrupt and unpretentious, unveiling the great efforts on his part to speak like a native. He refers to Kate as Katya, stressing the supposed intimacy and passion in their relationship. Kate is simply surprised that a man she has just met can be more observant of her qualities than she has ever been: "How long have you been letting your hair grow? [...] It is exceedingly attractive" (2017: 37). Pyotr's sincere portrayal invites Kate to re-evaluate her worth and give up being so hard on herself: "Tall. Hair like Italian movie star. [...] Honest. Tells what she is thinking. [...] But in truth she is kindhearted. Thoughtful. [...] Takes care of people" (2017: 152).

The conversations between the alleged pair abound in contradictions, ironical remarks and wordplay, carefully formulated to evince the characters' perfect match: "You were heeding what I said." "I was not heeding what you said", Kate told him. "I just couldn't avoid hearing your blab in my ear." "You were heeding me. You like me! You are crazy about me, I think" (2017: 133). Pyotr's Russian proverbs contribute to the language weaponry intended to counterbalance the sharp-tongued Kate. Tyler reinterprets the rhetorical battle in the hypotext without underpinning the power and gender relations. The novelty offered by the American writer points to the cultural difference between the protagonists, which is subtly manoeuvred to sharpen the spicy humour. Although Pyotr may appear fired up by his verbal power, Kate counterattacks and puts him stoutly back in his place. The fault-lines in Pyotr's non-native language mask a sort of vulnerability which is inevitably exploited by the circumspect heroine: "In my country they have proverb: 'Beware against the sweet person, for sugar has no nutrition." "This was intriguing", Kate said, "Well, in my country they say that you can catch more flies with honey than with vinegar." [...] "But why you would want to catch flies, hah? Answer me that, vinegar girl." (2017: 134-135)

In the final act of the play Katharina has learnt that contradicting Petruchio will get her nowhere, so she plays along and harmonizes with his whims, calling the moon the sun and the other way round.

"PETRUCHIO I say it is the moon.
KATHARINA I know it is the moon.
PETRUCHIO Nay, then you lie: it is the blessed sun.
KATHARINA Then, God be bless'd, it is the blessed sun:
But sun it is not, when you say it is not;
And the moon changes even as your mind." (4.5.16-20)

Tyler replicates Katharina's radical transformation due to Petruchio's fruitful taming strategy as a turning point in Kate's development as a character. The metamorphosis is exposed by the immature Bunny, who delivers one of her patented observation, full of comic effect: "Naturally, you would think Pyoder can do no wrong. It's like you've turned into some kind of zombie. 'Yes, Pyoder; no, Pyoder,' following him around all moony. 'Whatever you say, Pyoder; I'll do anything you like, Pyoder;'" (2017: 255).

However inoffensive Pyotr may appear at first glance, he starts to show signs of dominance as the novel unfolds. His words are accompanied by a meaningful body language which substitutes for Petruchio's sexual innuendoes and verbal manipulations. With narrativization and the third-person narrator, the writer creates a vivid imagery of the characters' behaviour to augment the tension between speech and the physical address. It may be argued that Pyotr's gestures communicate an intermixture of masculinity, passion and authority. During the postmodern "taming" game, Pyotr draws Kate closer, places an arm around her shoulders or even kisses her cheek without any warning. Initially, his attempts are met with resistance by Kate who pulls away and breaks free of Pyotr, until she capitulates to "his fresh-hay smell" (2017: 171) and vigorous grasp. Furthermore, without any notice, Pyotr

changes the terms of the so-called "marriage only on paper" (2017: 119), insisting that Kate live with him in his apartment on the top floor of Mrs. Murphy's house, the widow in the novel. His plans also include supporting Kate who may quit her job or even go to college: "I will pay. She is my responsibility now" (2017: 153).

The animated conversations between Katharina and Petruchio, which amount to a dispute in alternating lines, denote their mature and crafty humour and, not least, an "uncanny 'modernity'" (Garber, 2005: 82). The dramatis personae seem to follow an established rule of rhetoric, taking turns in delivering their subtle or direct affronts. As soon as one of the interlocutors stops, the other immediately changes the course of the phrasing to favourable use, within a captivating stichomythic discourse. Occasionally, Katharina and Petruchio abandon their exchange of clever and witty remarks, employing simple terms, but no less vinegary.

"PETRUCHIO Myself am moved to woo thee for my wife.
KATHARINA Moved? In good time. Let him that moved you hither
Remove you hence. I knew you at the first
You were a movable.
PETRUCHIO Why, what's a movable?
KATHARINA A joint-stool.
PETRUCHIO Thou hast hit it. Come, sit on me.
KATHARINA Asses are made to bear, and so are you.
PETRUCHIO Women are made to bear, and so are you." (2.1.198-206)

Tyler's admirable endeavour of updating Shakespeare's language, in a manner which retains some of its spirit, is challenged precisely by the socio-cultural framework of the play. Four centuries later, the fiery behaviour and brazen language of the contemporary Kate proves less ostentatious and reprobating. The transfer of the unconventional nature and storming speech of Katharina into the postmodern world is a delicate and problematic task. In a society where gender politics have considerably changed and bawdy female talk is no longer unacceptable, the language of Shakespeare's protagonists must break the time barrier and adapt to the 21st century climate.

"Was inconsiderate of us to ask you to deceive your government" [...]

"It wasn't just inconsiderate," she said. "It was piggish and self-centered and insulting and ... despicable.

"Aha! A shrew."

"Where?" she asked, and she spun around to look toward the shrubbery behind her.

He laughed. "Very comical," he told her.

"What?" (2017: 98)

Kahn highlights that *The Taming of the Shrew* was written during a turbulent period of history, commonly termed as early modern, which heavily relied on gender hierarchy to maintain a sense of order. Religious belief was accepted tacitly and Eve's creation from Adam's rib was never questioned. Shakespeare did not take for granted the moral principles and the consequences of gender hierarchy, displaying profound scepticism in his works. The dramatist shows that Petruchio's absolute authority and Kate's obedience reflect the instruments of the system of patriarchal matrimony, demonstrating that the distribution of power according to gender alone is inconsistent and deceptive: "[i]f Petruchio must command and Kate submit so that harmony (or at least decorum) may be maintained, the division of power and status according to sex alone is, he shows, irrational and ultimately illusory" (1975: 88). Kahn further substantiates that Shakespeare's comedy does not satirize women who are conventional shrews due to their intransigence and sharp tongue, but brings under close scrutiny male's attitude towards women. Katharina's final subversion allows her

husband to fulfil his desire of complete dominance over the female protagonist, while disguising a sense of superiority derived from the impersonation she has assumed.

As a female appropriator of the Bard's play, Tyler undertakes the examination of gender issues in Shakespeare's time and contemporary America, which results in an unexpected parallel. During the reign of Queen Elizabeth I, marriage was regarded as a requisite which provided honourable social status to both men and women. Unmarried women were labelled as witches by society and avoided or even persecuted. Similarly, once Kate is engaged to be married and shares the good news with her colleagues at the preschool, her status swiftly changes from a hopeless old maid to a promising wife with many rewarding experiences ahead of her. Tyler does not miss the opportunity to satirize the American's availability to throw a surprise party whenever offered the chance. The homemade cupcakes and brownies, the traditional punch and bizarre gifts overwhelm Kate Battista who definitely did not see this coming. She realizes how little she has mattered to all her female co-workers until now, when she finally feels like one of them, a voice that can no longer be neglected: "[i]t seemed they viewed her differently now. She had status. She mattered. All at once they were interested in what she had to say" (2017: 165). The young woman is assailed by a cocktail of divergent sentiments: indignation, gratification and fraudulence. Kate cannot help thinking that she is only putting on an act that seems to have impressed everyone.

The wedding episode in the novel echoes, to some extent, the unusual ceremony in *The Taming of the Shrew*. Pyotr is awfully late, prompting Kate to imagine different scenarios and experience utter disappointment. When the groom finally arrives, the sight is outrageous, leaving the party mortified. Pyotr's ragged clothes and rubber flip-flops are no more different from Petruchio's tattered garments and diseased horse: "[h]e wore an outfit so shabby that he looked like a homeless person: a stained white T-shirt torn at the neck and translucent with age, very short baggy plaid shorts that Kate worried might be his underwear, and red rubber flip-flops" (2017: 206). At least, Pyotr does not scandalize the participants on purpose, and Tyler changes the course of the storyline, recreating a small wedding reception at Aunt Thelma's house, during which the newly-weds express their mutual respect and appreciation, staging a flawless and convincing performance.

Katharina's speech in the wager scene, at the end of the play, has always sparked literary critics, theatre directors and appropriators to fill the gap as it generates more questions than answers. Has Katharina lost her independence to Petruchio's authority? Is Katharina merely taking on a false identity to gratify her husband? Is Petruchio aware of his wife's role and playing along? The intertextual analysis of the original speech and its adaptation will definitely shed some light on Tyler's interpretation and position. Let us deal with the issue at length and learn whether the American female novelist is comfortable with Katharina's final submission or if this is only one of the protagonist's shrewish strategies to deceive the audience.

Both the play and its hypertext bring onto the stage the reversal of roles. The silent Bianca has become exceedingly insolent while the headstrong Katharina embodies the ideal subservient wife. And it is Kate who dominates the stage with her long and meaningful discourse, instead of the knowledgeable Petruchio. Similarly, Tyler depicts the sweet Bunny as rebellious and vociferous, while the undiplomatic Kate has grown wise and reserved. Battista's younger daughter shouts her independence and dignity: "You'll never see *me* backing down like that when *I* have a husband" (2017: 255). If until now Pyotr used to do most of the talking, as a sign of dissimulated dominance, Kate takes hold on the situation and delivers her impressive rhetoric. Although Shakespeare's Katharina addresses the party with feigned humbleness and inferiority, her well-chosen words satirize Petruchio's lessons she has been taught. The content of her speech illustrates the hierarchy in the household, a woman's duties and assets, according to the precepts of early modern England. The irony is

transparent, Katharina merely responds to Petruchio's claim that she publicly parade her obedience, and elevate her husband's virtues and hardships:

"Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,
And for thy maintenance commits his body
To painful labour both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Whilst thou liest warm at home, secure and safe;" (5.2.158-163)

Kate Battista's discourse accommodates the historical and social distance between the texts, introducing the reader to the last stage of the character's development and the readjustment of the balance of power. Much like her Shakespearean counterpart, Kate enumerates the adversities and restraints men are forced to endure to conform to the standards of present-day society. She clearly speaks on behalf of her father and Pyotr Shcherbakov. In a grave moral tone, Kate unmasks her father's repressed guilt which stems from the immature death of Thea Battista, and his utter disillusionment with the scientific experiment. At the same time, the heroine punctuates Pyotr's unspoken feelings of homesickness and desperation. "It's hard being a man. [...] Anything that's bothering them, men think they have to hide it. They think they should seem in charge, in control; they don't dare show their true feelings. No matter if they're hurting or desperate or stricken with grief, if they're heartsick or they're homesick or some huge dark guilt is hanging over them or they're about to fail big-time at something" (2017: 256). Tyler reiterates the motifs of male power and control in the hypotext as essential values of contemporary culture, highlighting the tremendous pressure that comes with societal expectations. In this sense, Kate's speech comes off as a preacher's sermon which allows her, as the speaker, to control and manipulate the audience. Just like her Elizabethan equivalent, Kate adopts a role which is elementally masculine, unequivocally establishing that the balance of power can always be reconsidered.

Following upon Katharina's ironic words, Kate Battista appears to give her spectators a thorough explanation of women's ability to manipulate men and events while carefully hiding this extra sense from the rest of the world. Women's intuition has attained perfection and their understanding of human nature will never be surpassed. Men have always been competitive in sports and conflagrations without ever suspecting that women can become fierce adversaries who might beat them at their own game: "They're a whole lot less free than women are, when you think about it. Women have been studying people's feelings since they were toddlers; they've been perfecting their radar – their intuition or their empathy or their interpersonal whatchamacallit. They know how things work underneath, while the men have been stuck with the sports competitions and the wars and the fame and success" (2017: 256). This is the reason why women are so good at concealing their true identity and take on the various roles imposed by norms and conventions. Katharina's public obedience is merely a facade which fulfils Petruchio's thirst of supremacy while ridiculing it with every inch of inner female independence. Katharina has the power to confer her husband the respectable status he has longed for, by consciously and dutifully submitting to his rules. Tyler literally strengthens the interdependence meticulously illustrated by Shakespeare in his comedy as essential to the freedom of revealing one's true self: "It's like men and women are in two different countries! I'm not 'backing down,' as you call it; I'm letting him into my country. I'm giving him space in a place where we can both be ourselves" (2017: 256).

**Conclusions**

The hypertextual analysis of Anne Tyler's novel reveals a wide array of transformational operations performed on Shakespeare's hypotext, as well as the faithful reiteration of the comedy's pivotal elements. Genette's rewriting concepts have been

addressed in the spatial and temporal relocation of the original story, the revaluation and remotivation of the dramatis personae in line with the expectations of the postmodern spectator, the surprisingly updated language and humour and the focus on introspection allowed by narrativization. The novelist maintains a considerate balance between the Bard's approach to the politics of power and gender issues in the hypotext and contemporary thought, delightfully re-enacting one of the most popular characters in the world literature.

## BIBLIOGRAPHY


Bickley, P., Stevens, J. (2013). *Essential Shakespeare*. Bloomsbury Arden Shakespeare.

De Wachter, R. (2016). Power and gender in The Taming of the Shrew. *Discovering Literature: Shakespeare & Renaissance.* The British Library.

Garber, M. (2005). *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books.

Genette, G. (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press.

Groskop, V. (2016). Vinegar Girl by Anne Tyler review - skilled but pointless Shakespeare retread. *The Guardian*. Retrieved, March 29, 2021, from https://www.theguardian.com/books/2016/jun/12/anne-tyler-vinegar-girl-review-taming-shrew-update

Kahn, C. (1975). "The Taming of the Shrew": Shakespeare's Mirror of Marriage. *Modern Language Studies, 5*(1), 88-102. doi:10.2307/3194204 April, 20, 2021

McAlpin, H. (2016). Fizzy 'Vinegar Girl' Tames Shrewishness To Sparkle. NPR. Retrieved, March 29, 2021, from https://www.npr.org/2016/06/21/482023595/fizzy-vinegar-girl-tames-shrewishness-to-sparkle

Shakespeare, (1998). The Taming of the Shrew. In *The Complete Works of William Shakespeare*. Wordsworth Editions Ltd. (The Shakespeare Head Press Edition).

Tyler, A. (2017). *Vinegar Girl. The Taming of the Shrew retold*. London: Vintage.

## *TYPOLOGY OF DEITIES IN GREEK MYTHOLOGY*

**Victoria Norma Petre**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: Greek myths have been interpreted by many scholars, but Walter F. Otto in his book The Gods of Greece tried to elucidate the mythical thinking of the Greek world from the perspective of antiquity.*
*Representative to the conception of the world specific to the Greek world are the Homeric epics.*
*Walter F. Otto divides the world of the gods of ancient Greece into two sequences: pre-Olympic and Olympic. The pre-Olympic world belonged to the titans, death and submission, while the Olympic world belonged to life and the sun.*
*Representative of the telluric element, Geea, Gaia, Ge had a cult widespread in Greece, but gradually replaced by other deities, such as Demeter. The earth is like a mother who gives birth to living forms, so it is fertile. "Everything that is born of him is endowed with life, and everything that returns to him regains life."*[1]

*Keywords: Greek mythology, Olympian gods, pre-Olympic gods, Sky, Earth.*

Miturile grecești au fost tălmăcite de numeroși cercetători, însă, Walter F. Otto, în cartea sa *Zeii Greciei,* a încercat să elucideze gândirea mitică a lumii grecești din perspectiva antichității.

Walter F. Otto apreciază concepția epopeilor homerice despre lume ca fiind omogenă și precisă, deoarece elementul divin reprezintă „substratul oricărei existențe și întâmplări''[1]. Concepția religioasă despre lume specifică civilizației elene nu se realizează prin „formulări abstracte de tipul dogmelor''[2], ci este prezentată însăși „ideea despre natura divinității''[3], fiecărei zeități fiindu-i conturate cu exactitate trăsăturile pentru a-i crea cititorului o imagine despre unicitatea fiecărui zeu.

Walter F. Otto împarte lumea zeilor din Grecia antică în două secvențe: preolimpică și olimpică. Lumea preolimpică aparținea titanilor, morții și supunerii, în timp ce lumea olimpică aparținea vieții, soarelui. Pentru vechii zei, elementul teluric era sacru, iar atribute precum nașterea, moartea, sângele erau realități ce dominau vechea credință, în timp ce pentru noii zei toate acestea nu aveau nicio însemnătate.

Piesa finala a *Orestiei* lui Eschil, *Eumenidele,* ilustrează o dispută formală între cele două lumi, iar revolta împotriva *noilor zei* este reprezentată de Erinii, care vegheau la respectarea legilor universului. Nerespectarea lor le transforma în duhuri blestemate.

Moirele sau Potniai (Preaveneratele, Prietenoasele), surorile Eumenidelor, erau cele care controlau nașterea, nunta, moartea și decideau asupra destinului fiecărui om. Oreste este urmărit de Erinii pentru uciderea mamei sale. Intenția lui Oreste a fost aceea de a-l răzbuna pe regele Agamemnon, tatăl său, înșelat și ucis de Clitemnestra, propria sa mamă. Zeul Apollo este cel care-l împinge pe Oreste în comiterea faptei sale, dar și cel care îl sprijină în sala de judecată, acuzat fiind de către Erinii. În cele din urmă, cu ajutorul Atenei, Oreste scapă de acuzații, iar „în locul blestemului, Eriniile își revarsă binecuvântarea asupra ținutului și oamenilor''[4].

[1] Otto F., Walter, *Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995, pag. 18
[2] Ibidem, pag. 18
[3] Ibidem, pag. 18
[4] Ibidem, pag. 24

Din nou se întrepătrund cele două lumi, reprezentate de vechii și noii zei, universul teluric, dominat de partea feminină, versus universul olimpian, reprezentat în mare măsură de partea masculină. Elementul masculin, care apare sub diferite forme, nu este singurul care diferențiază cele două lumi.

Despre titani se spune că au fost înlăturați de la putere și închiși în adâncuri de către zeii olimpieni. Eschil menționează povestea titanului Prometeu. Înverșunatul zeu era fiul zeiței pământului ce lupta pentru salvarea oamenilor de la moarte împotriva noului neam de zei. Martori ai suferinței și asupririi sale sunt elementele primordiale invocate de către acesta cum ar fi: Cerul, Pământul-mamă, aerul, soarele, vânturile și marea. Mărinimia lui Prometeu nu l-a caracerizat dintotdeauna. Hesiod îl numea, ca și pe Cronos, primul titan, *cel Viclean,* deoarece a furat focul oamenilor și i-a înșelat pe zei, oferindu-le o parte insignifiantă, în timp ce oamenilor le-a oferit partea bogată.

Lingvistul german Paul Kretschmer atesta în numele titan un urmaș „*pelasg*''[5] al cuvântului grec și latin, iar cuvântul *Titan* era cel cu care erau numiți zeii cerești.

În mijlocul acestei lumi se află Pământul, ca zeiță originară, indiferent de numele sub care apare. Orice formă de viață și orice acțiune trebuie să urmeze niște reguli, iar furia Eriniilor se instalează în momentul în care această ordine este încălcată. Păcatele primordiale, care sunt pedepsite în Hades, sunt cuantificate de Erinii astfel: păcatele comise împotriva zeităților, împotriva oaspeților și împotriva părinților.

După cum am precizat și mai sus, lumea și religia homerică sunt diferențiate de lumea prehomerică prin preponderența elementului feminin și prin ocuparea de către acestea a treptei celei mai înalte în ierarhia divinităților. Chiar și „în străvechile mituri despre Uranus și Geea, despre Cronos și Rhea, copiii sunt mereu de partea mamei''[6], tatăl fiind comparat cu un străin.

Conform mitului lui Hesiod, Pământul (Gaia) a creat o ființă similară, Cerul. În Grecia, Uranos reprezenta Cerul. Uitat în religie, Uranos supraviețuiește în mitul transmis de Hesiod care îl descrie „apropiindu-se și întinzându-se în toate părțile, înfierbântat de dragoste și aducând cu sine noaptea, acoperă Pământul''[7].

Reprezentantă a elementului teluric, Geea, Gaia, Ge a avut un cult răspandit în Grecia, dar treptat i s-au substituit alte divinități, cum ar fi Demeter. Pământul este asemuit cu o mamă care dă naștere unor forme vii, deci este fertil. „Tot ce se naște din el este înzestrat cu viață și tot ce se reîntoarce în el redobândește viață''[8].

Motivul cosmogonic al cuplului divin Cer-Pământ este întâlnit și în mitologia altor popoare și reprezintă, așa cum Mircea Eliade spunea, „unul din leitmotivele mitologiei universale''[9].

Din hierogamia acestei perechi divine Cer și Pământ s-au născut primii zei (Okeanos, Hyperion, Theia, Themis, Phoebe, Cronos), ciclopii și monștrii etc.. Castrarea lui Uranos de către Cronos, copilul său, pune punct fecundității sale primejdioase, dar și domniei sale. Cronos devine succesorul lui Uranos și se căsătorește cu sora sa Rheia cu care va avea cinci copii: Hestia, Demeter, Hera, Hades și Poseidon. De teamă să nu fie detronat de fii săi, așa cum și el făcuse cândva ( un oracol îi prevestise evenimentul), Cronos îi înghite pe rând, imediat ce se nasc. Sfătuită de Gaia, în ziua nașterii lui Zeus, ultimul copil, Rheia se ascunde înt-o grotă din Creta. În scutecele copilului pune un pietroi pe care i-l dă lui Cronos sa-l înghită. Ajuns adult, Zeus îl atacă pe tatăl său și îl obligă să-i elibereze fratii, iar aceștia, în

[5] Apud Otto F., Walter*, Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995, pag.37
[6] Otto F., Walter*, Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995, pag.35
[7] Eliade M., *Morfologia Religiilor*, Editura Jurnalul Literar, 1993, pag. 104
[8] Ibidem, pag. 149
[9] Eliade M., *Morfologia Religiilor*, Editura Jurnalul Literar, 1993, pag. 142

semn de mulțumire, îi oferă fratelui lor tunetul și fulgerul. Înghițirea copiilor este „un simbol derizoriu pentru ideea tragică a forței timpului care distruge totul''[10].

După un război care va dura zece ani (*Titanomahia* reprezintă „simbolul supunerii timpului și are drept consecință cucerirea universului de către zeii olimpieni [11]), triumful lui Zeus împotriva Titanilor și al lui Cronos va reprezenta reorganizarea Universului. Zeus împarte fiecărui frate câte o zonă cosmică. Astfel, Zeus primește Cerul, Poseidon marea, lumea subterană Hades, iar „ Pământul și Olympul erau la comun''[12]. Urmează o serie de căsătorii ale lui Zeus. Prima dată se va căsători cu Metis- Prudența. În timpul sarcinii acesteia cu Atena, Zeus o înghite, deoarece fusese avertizat de Gaia și Uranos că va avea „un fiu cu inimă sângeroasă, care va ajunge stăpânul oamenilor și al zeilor''[13]. Ulterior s-a căsătorit cu Titana Themis ( Dreptatea), cu Eurynome, cu Mnemosyne (care le-a născut pe cele două Muze), a urmat o relație cu Demeter (care le-a născut pe Persephone și pe Leto), iar cea de-a cincea soție a fost Hera. Desigur că a mai avut legături și cu alte zeițe ( Dia, Europa, Semele etc.), aceste legături reflectând „hierogamiile zeului furtunii cu divinitățile Pământului''[14].

Zeitatea reprezintă „o totalitate, o lume întreagă cu toată perfecțiunea ei''[15]. Deși aveau caractere și temperamente diferite, zeii aveau aceeași natură și erau considerați „adesea o unitate opusă neamului omenesc''[16]. Erau nemuritori, tineri și frumoși, supranumiți cei „Veșnici, cei Fericiți, cei Desăvârșiți''[17], însă nu erau scutiți de suferința creată de pierderea unei persoane din rândul oamenilor. Fizicul era asemănător cu cel al oamenilor, deși lor le erau atribuite nemurirea și perfecțiunea și împărtășeau aptitudini comune cu oamenii. În lumea lor desăvârșită bătrânețea echivala cu o „stare de oboseală, sărăcie și întuneric al naturii''[18]. Locuința zeilor era maiestuoasă, iar necazurile oamenilor nu-i atingeau. Oamenii erau catalogați „biete făpturi care, după o scurtă înflorire, se veștejesc și pier''[19]. Însă în perioada prehomerică sau preolimpică, zeii nu au locuit în eter, ci pe pământ, în peșteri, copaci sau râuri, iar înfățișarea lor lua chipul unor animale (Zeus-taur, Poseidon-armăsar etc.). Erau permise și iubirile între muritori și nemuritori, nenumărate zeițe aveau copii concepuți cu tați pământeni. Zeii aveau mai multe calități, fiind pregătiți să traseze, să umple „întreaga sferă a existenței umane cu propriul spirit''[20].

Pindar spunea: „*Oameni și zei-un singur neam; căci dintr-o singură mumă/ Ne tragem răsuflarea; dar ne desparte o putere deosebită/ Pe de-a-ntregul....În așa fel încât acesta e nimic,/ Iar cerul de aramă veșnic un templu neclintit rămâne''*[21].

Zeitățile sunt prezente în literatură în creațiile unor autori precum Mihai Eminescu în poemul *Memento Mori* sau Ion Barbu în poemul *Pentru Marile Eleusinii*.

În poemul *Memento Mori* Mihai Eminescu evocă atmosfera mitologică specifică Greciei antice:

„Astfel Grecia se naște din întunecata mare.

---

[10] Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, pag. 343
[11] Ibidem, pag. 702
[12] Eliade M., *Istoria Credințelor și ideilor religioase*, I. De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis, Editura Științifică, București, 1991, p. 249
[13] Ibidem, p. 249
[14] Ibidem, p. 249
[15] Otto F., Walter, *Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995, pag. 170
[16] Ibidem, pag. 134
[17] Ibidem p. 135-136
[18] Ibidem, pag. 135
[19] Ibidem, pag. 135
[20] Ibidem pag. 170
[21] Apud Otto F., Walter, *Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995 p. 139

Poartă-n ceruri a ei temple ș-a ei sarcini de ninsoare,
Cer frumos, adânc-albastru, străveziu, nemărginit;
Din coloanele de dealuri se întind văile pline
De dumbrave, de izvoare și de râuri cristaline,
Cari lunec zdrumicate pe-a lor bulgări de granit.

Mai albastră decât cerul, purtând soarele pe față.
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață.
Câteodată se-ncrețește și-și întunec-al ei vis -
Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă,
Se împroașcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă,
Scuturându-și părul negru, înecându-se de râs''[22].

Poemul *Pentru Marile Eleusinii* de Ion Barbu începe, așa cum profesorul Mircea Bârsilă scria în *Evaziuni critice,* „printr-o succintă referire cu valoare de pastel la perioada anului în care aveau loc marile Misterii Eleusine și se încheie cu o aluzie la momentul final al ritualului''[23]. Poezia lui Barbu înglobează mai multe detalii semnificative referitoare la hierofantul Eumolpide, la durerea zeiței Demetra, „la plânsetul Fecioarei''[24] Persephona, la câmpurile leteene și la nunta subpământeană a lui Hades cu fecioara Persephona. Misterul era „o acțiune dramatică, o reprezentare, acompaniată de cântece sacre și de formule gnomice''[25] a pelerinajului zeiței Demetra plecată în căutarea fiicei sale răpite, Persephona, și a revederii celor două.

„Când calda strălucire a lunilor toride
Va prinde să decline, când soare potolit
Spre golfuri de-ntuneric va luneca, trudit,
Își va rosti chemarea din nou, Eumolpide...

La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior,
Tu vei ghici durerea zeiței pământene
Și plânsetul Fecioarei, ce câmpuri leteene
I-e dat mult timp să ude în roua ochilor''[26].

În cadrul fiecărui eveniment se aflau *zeii* ( theoi) și *zeitatea* ( theos) semnificând „unitatea lumii divine așa cum se prezintă ea simțurilor vii''[27]. Fie că este vorba de Diomede și Stenelos care luptă în război până la final, fiind sprijiniți de *zeitate* (syn theo), fie că este vorba de puternicul Hector sau Menelau, toți acești eroi au de partea lor lumea superioară care-i veghea din eter.

**BIBLIOGRAPHY**

Barbu Ion, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1976
Bârsilă, Mircea, *Evaziuni critice*, Editura Tracus Arte, București, 2014, pag. 36

[22] Eminescu, Mihai, *Poezii*, Editura Jurnalul Național, București, 2010, pag. 124-125
[23] Bârsilă, Mircea, *Evaziuni critice*, Editura Tracus Arte, București, 2014, pag. 36
[24] Barbu Ion, *Poezi*i, Editura Minerva, București, 1976, pag. 11
[25] Bârsilă, Mircea, *Evaziuni critice*, Editura Tracus Arte, București, 2014, pag. 38
[26] Barbu Ion, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1976, pag. 11
[27] Otto F., Walter, *Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995, pag. 179

Eliade M., *Istoria Credințelor și ideilor religioase*, I. De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis, Editura Științifică, București, 1991

Eliade M., *Morfologia Religiilor*, Editura Jurnalul Literar, 1993

Eminescu, Mihai, *Poezi*i, Editura Junalul Național, București, 2010

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București

Otto F., *Walter, Zeii Greciei, Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, Editura Humanitas, 1995

## *THE ERGODIC TEXT - FROM "TEXT" TO "OPERA"*

**Rodica Gotca**
**PhD Student, Moldova State University**

*Abstract: In this article we intend to establish a definition for the discussed concept of „literary opera" and to identify its features outlined in literary theory works to establish a „robot portrait" that will facilitate the application of the adjective „opera " for ergodic text, who are defined inside of digital literature. We analyze the relevance of some aesthetic features for establishing a general grid through which it will be possible to demonstrate the quality of work of a ergodic text. Assigning the qualifier of „literary work" to the ergodic text, we demonstrate its quality and the possibility of attesting an ergodic literature as a component part of the universal literature. This study is based on theories launched by theorists such as René Wellek and Austin Warrenn, Terry Eagleton, Mihail Bahtin,Umberto Eco, Svetlana Kuchina, Gheorghe Crăciun, Dennis Sobolev and the theorist of the ergodic text- Espen Aarseth.*

*Keywords: literary work, text, ergodic text, literature, literary theory, aesthetics.*

În articolul dat ne propunem să demonstrăm că textul ergodic depășește tiparul unui elementar fenomen literar experimental și se încadrează în literatura universală, reprezentând un alt tip de literatură, dar care nu este mai puțin calitativă decât cea precedentă. Atribuind calificativul de „operă literară" textului ergodic demonstrăm calitatea acestuia și posibilitatea atestării unei literaturi ergodice în plină dezvoltare, care, deși diferită ca formă și conținut, răspunde în totalitate cerințelor înaintate unei opere literare tradiționale, stabilind astfel o certitudine a calității sale și a valorii etice și estetice.

Odată cu apariția și dezvoltarea literaturii digitale, dilema calității textului ergodic a devenit una decisivă în traseul recunoașterii acestuia ca literatură. În cercetarea dată demonstrăm că textul ergodic corespunde „portretului- robot" al operei literare, ba chiar într-o formulă mult mai expresivă.

În „Introducere în teoria literaturii", Gheorghe Crăciun prezintă opera literară ca pe un artefact, ca pe un rezultat al implementării mai multor tehnici de scriere, a unor serii de procedee stilistice şi o vede ca pe o mânuire abilă a limbajului. Iar despre încercarea de a înlocui conceptul de „operă literară" prin conceptul de „text" spune că aceasta „n-a putut anula conceptul de *operă literară*, ci a arătat că realitatea operei literare trebuie privită cu mai multă supleţe, într-un context de determinări interioare şi exterioare mai numeroase decât s-a postulat iniţial". [1, p.70]

În aceeași lucrare se face trimitere și la afirmația lui Paul Valery, care considera literatura „dezvoltarea anumitor proprietăți ale limbajului", deci, definiția literaturii, a operei literare şi chiar a autorului însuși ține de limbaj și de scris. Această accentuare a proprietăților limbajului va determina apariția, în anii `70 a mișcării unui grup de scriitori din jurul revistei „Tel Quel" (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Jean Ricardou etc.) care vor afirma că literatura, ca și concept, s-a devalorizat, iar în locul acesteia vor propune conceptul de „scriitură": „scriitura e un concept care înglobează literatura ca atare şi meditaţia pe marginea ei, practica şi teoria, anulând distincţia genurilor. Literatura devine astfel **Text**, *practică textuală* sau *practică semnificantă*, o formă care critică şi sintetizează toate tipurile de limbaje (artistic, jurnalistic, ştiinţific, filozofic) într-o perpetuă căutare a propriei identităţi. Suntem obligaţi să observăm că în felul acesta, chiar dacă conceptul de **literatură** e suspendat, se revine la situaţia iniţială, când **literatura** înseamnă în acelaşi timp: scriitură, gramatică, filologie, alfabet, ştiinţă, erudiţie, text. Astăzi, mai mult decât oricând, diferenţele

dintre genuri şi forme se pulverizează, topite în discursuri personale cu pretenţia unicităţii, făcând aproape imposibile intenţiile de clasificare. Literatura a devenit un spaţiu al tuturor limbajelor, ea tinde spre statutul de gen literar unic, autarhic şi polimorf." [1, p.17]

Universalizarea conceptului de literatură mai este marcat și de transfigurarea literaturii de la forma orală, la cea scrisă, ceea ce a modificat modul de fiinţare și existență a operei, a pus accentul și pe materia din care este făcută, validând caracteristica de artefact.

Gheorghe Crăciun mai specifică și faptul că „literatura", ca și concept, echivalează cu „arta literaturii"/ „arta literară", descriind domeniul literaturii de imaginație, despre care spune că „înglobează deopotrivă literatura scrisă şi literatura orală. George Călinescu, de pildă, în Prefaţa la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* simte nevoia să distingă literarul de cultural prin această afirmaţie irefutabilă: *Nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale şi emotive având ca scop (ori cel puţin ca rezultat) sentimentul artistic.* Ne putem deci reîntoarce la definiţia: literatura este «ansamblul operelor lingvistice (scrise), care au un caracter estetic*»*." [1, p.18]

Deci, putem afirma cu încredere că opera literară este elementul de construcție a literaturii, iar trăsăturile estetice ale acesteia sunt niște „grile"/ „standarde" care ar reglementa intrarea creațiilor literare, a textelor și scriiturilor în domeniul literar cu statutul de operă.

Terry Eagleton, în „Literary theory: an introduction", prezintă opera literară ca pe o structură organică, „mai degrabă *spontană* decât calculată raţional, creativă mai degrabă decât mecanică" și cu profunde implicații politice și filosofice [2, p.17]; specificând că viabilitatea și valabilitatea operei literare ține de menținerea acesteia în limitele tradiției literare actuale și statutul de operă este valabil în funcție de cât de aproape este textul dat în raport cu tradiția epocii în care apare [2, p. 34], deci și conceptul de operă literară este mobil și supus caracterului evoluționist al fenomenului literar.

Umberto Eco, în „Opera deschisă", definește opera literară ca pe „un mesaj ambiguu în esență, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificant" [3, p.30], specificând că „deschiderea, înțeleasă ca ambiguitate fundamentală a mesajului artistic, este o constantă a oricărei opere, în orice epocă". [3, p.33]

Despre opera literară, René Wellek și Austin Warrenn, în „Teoria literaturii" afirmă că aceasta „impune o ordine, o organizare, o unitate a materialului ei" [4, p.48], iar în altă parte a lucrării subliniază faptul că „opera literară nu are același statut ontologic ca noțiunea de triunghi, sau de număr, sau ca o calitate ca aceea de *roșu*. Spre deosebire de aceste concepte *subzistente*, opera literară este, în primul rând, creată într-un anumit moment în timp, și, în al doilea rând, este supusă schimbărilor și chiar distrugerii complete. În această privință ea se aseamănă mai degrabă cu sistemul limbii, deși momentul exact al apariției sau dispariției este poate mult mai greu de stabilit cu certitudine în cazul limbii decât în cazul operei literare, care, de obicei, este o creație individuală." [4, p. 204]

Caracterul particular al operei literare îl observă și Terry Eagleton, care o vede ca pe un obiect de studiu cu propriile sale legi, structuri și mecanisme; pentru acesta „opera literară nu era nici un vehicul pentru idei, nici o reflecție a realității sociale și nici întruparea unui adevăr transcendental: aceasta era fapt material, a cărui funcționare ar putea fi analizată mai degrabă așa cum s-ar putea examina o mașină. Era făcută din cuvinte, nu din obiecte sau sentimente, și a fost o greșeală să o văd ca expresie a minții unui autor. *Evghenii Oneghin* al lui Pușkin, a remarcat odată Osip Brik, ar fi fost scris chiar dacă Pușkin nu ar fi trăit." [2, p.3]

Ceea ce ne duce spre ideea că literatura, și opera literară în special, poate fi caracterizată de o serie de trăsături, ce ar întemeia un portret-robot al acesteia, util într-o primă analiză estetică a textelor ce apar.

Despre ce este și ce nu este literatura se pronunță și teoreticienii americani, René Wellek și Austin Warrenn, care precizează un set de trăsături, cum ar fi: organizarea, expresia personală, sesizarea și exploatarea resurselor limbii, lipsa scopului practic și caracterul fictiv,

care „nu constituie altceva decât reformularea, într-un cadru de analiză semantică, a unor străvechi termeni estetici, ca *unitate în varietate, contemplare dezinteresată, distanțare estetică, detașare, invenție, imaginație, creație*. Fiecare dintre acești termeni surprinde un aspect al operei literare, o trăsătură caracteristică a direcțiilor ei semantice. Niciunul, luat singur, nu este satisfăcător. Se impune, așadar, cel puțin o concluzie: opera de artă literară nu este un obiect simplu, ci o alcătuire foarte complexă care are un caracter stratificat și multiple sensuri și relații."[4, p.52] Deci, ea se caracterizează de un set de trăsături estetice imuabile care oferă, în cadrul evoluției fenomenului literar, niște derivate dar nu își schimbă esența.

Teoreticienii americani văd în opera literară „un obiect estetic capabil să genereze experiență estetică." și pun la dubiu posibilitatea evaluării operei literare după criteriile estetice sau „trebuie, așa cum sugerează T. S. Eliot, să judecăm caracterul literar al literaturii după criterii estetice, iar valoarea literaturii după criterii extraestetice?" specificând că întâi avem a clasifica opera în cadrul genurilor literare și mai apoi a o califica drept literatură bună, din perspectiva calităților sale estetice, iar problema „valorii" ține de stabilirea unor norme, de studiul unor etaloane, de analiză a structurii estetice a operei literare și identificarea acelor trăsături ce fac din aceasta literatură bună [4, p.319]. Percepția aceasta formalistă a operei literare structurate pe „integrarea creatoare" și „calitatea (și diversitatea) materialului integrat " duce la ideea că „cu cât mai strânsă e organizarea unui poem cu atât mai mare este valoarea lui; aceasta e părerea Criticii formaliste". [4, p. 322]

Tot în această lucrare, Wellek și Warrenn susțin faptul că opera literară nu presupune a fi un fapt empiric ori un obiect ideal, ci este un rezultat al experienței, care poate fi perceput prin intermediul propriei experiențe (n.n. a cititorului). Aceștia accentuează că „opera literară se mai deosebește de obiectele ideale printr-un alt aspect important. Ea are ceva ce se poate numi *viață*. Ea se naște într-un anumit moment, se schimbă în decursul istoriei și poate pieri. O operă literară este *eternă* numai în sensul că, dacă se păstrează, își menține o oarecare identitate structurală fundamentală pe care o posedă încă de la creare, dar este și *istorică*. Ea are o dezvoltare care poate fi urmărită. Această dezvoltare nu este altceva decât seria concretizărilor operei literare în decursul istoriei, pe care o putem reconstitui, într-o oarecare măsură, din însemnările criticilor si cititorilor privind trăirile și judecățile inspirate de opera respectivă și din înrâurirea exercitată de această operă asupra altor opere". [4, p. 206]

Într-o cheie similară se pronunță și Gheorghe Crăciun, în „Introducere în teoria literaturii", unde afirmă că identitatea operei literare este atestată odată cu lecturarea acesteia, mai degrabă cu o serie de lecturi deoarece lectura fiind un act particular nu ne permite să identificăm opera cu aceasta, totuși sistematizarea unor impresii de lectură ne oferă confirmarea existenței unei opere literare. Cercetătorul român afirmă că „opera este o virtualitate, la care nimeni nu poate pretinde că are un acces deplin, deși existența ei obiectivă nu poate fi negată." Această idee ne duce spre cele spuse mai sus de Wellek și Warrenn, spre calitatea de obiect istoric a operei literare, căci „viața" acesteia depinde de timp și este dinamică exact ca viața umană. [1, p.131] Trimiterea spre teoreticienii americani este confirmată și de reluarea ideii despre opera literară „ca un obiect de cunoaştere sui generis, care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie), nici mentală (psihologică, ca senzaţia de lumină sau durere), nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noţiuni ideale care sunt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta şi sunt accesibile numai prin experienţe intelectuale, bazate pe structura sonoră a propoziţiilor". [1, p.132]

În continuarea acestei afirmații, vine o întreagă demonstrare a faptului că opera literară, pe lângă faptul că poate fi egalată cu modalitățile ei de înregistrare și păstrare, își are esența în stratul sonor, adică în sonoritatea sa la lectură sau recitare, iar această lectură orală poate fi o cheie în interpretarea operei. Gheorghe Crăciun accentuează că sonoritatea textului este un aspect important, mai ales în cazul poeziei versificate, iar mijloacele de factură sonoră

au rolul de a facilita stabilirea unor precizări la nivel de sens. Astfel se ajunge la ideea lui Paul Valéry care, la fel, susținea necesitatea unei concordanțe între sunet și sens. [1, p.118] Deci, putem observa că opera literară capătă ființă, se concretizează în cadrul lecturii, că o valoare primordială reprezintă nu setul de calități estetice, ci reacțiile cititorului la aceasta. Reacțiile date sunt clasificate de I.A.Richards în șase tipuri, pe care le reia în lucrarea sa Gh. Crăciun:

„senzaţia vizuală a cuvintelor tipărite;
imagini asociate intim cu aceste semne;
imagini relativ libere;
referinţe (“gânduri”) la diferite obiecte;
emoţii;
atitudini afectiv voliţionale, din care rezultă în final configuraţia de ansamblu a operei”. [1, p.120]

Aceste reacții ne pot facilita definirea și caracterizarea operei literare, dar realizează o mutare a obiectului discuției din zona literaturii în cea a psihologiei și sociologiei, practică adoptată de teoreticieinii școlii de la Konstanz, cum ar fi Hans Robert Jauss și Wolfgang Iser, pentru care cititorul devine un factor decisiv în confirmarea sau infirmarea calității de operă literară a unui text. Aici este important să stabilim niște limite, și anume între receptarea și interpretarea operei literare, deoarece prima ține de perceperea textului, iar a doua de analiza structurii acestuia, deci cititorul facilitează receptarea, pe când interpretarea ține de metoda hermeneutică adoptată de acesta care deja devine critic sau teoretician literar, nu doar simplu cititor, ceea ce readuce obiectul discuției în spațiul literaturii. [1, p.120]

Despre cititor ca facilitator al înțelegerii semnificației textului, vorbește și Terry Eagleton în „Literary theory: an introduction” unde mai adaugă faptul că acesta interpretează opera literară bazându-se pe un set de factori subiectivi, formați în urma propriilor experiențe sociale și literare anterioare, de aceea lectura ne oferă prea multe și diferite piste de receptare pentru a le considera interpretări valide ale structurii. [2, p.77]

Acest lucru este confirmat și de Dennis Sobolev, profesor la facultatea de Literatură Comparată a Universității din Haifa, Israel, care în articolul său „Art theory and artistic imagination in the 21st century” specifică importanța cititorului în cadrul actului hermeneutic, considerându-l un aspect imanent al textului, și nu un consumator al acestuia. D. Sobolev subliniază că „în procesul percepției literare se identifică patru componente:

1) aspectul fenomenologic (compus din caracterul temporal al percepției textului literar, fragmentarismul planului semnificanților și necesitatea depășirii acestuia în cadrul actului hermeneutic):

2) aspectul istoric, social și cultural al codurilor hermeneutice (dat fiind faptul că fiecare text va fi interpretat diferit în diferite epoci, culturi și medii sociale);

4) componenta psihologic-colectivă (care ține de acele tabu-uri, dorințe și experiențe pe care un individ le poate trăi doar prin intermediul operei literare. După Norman Holland, plăcerea de bază furnizată de literatură constă în accea că are capacitatea de a transforma dorințele și fobiile subiectului psihologic în sensuri, care sunt acceptabile din punct de vedere social și individual. Anume din perspectiva acestei interacțiuni dintre conținutul textului și contextul cultural se prezintă această componentă ca un potențial obiect al studiilor culturale, mai ales că unele conținuturi pot genera interacțiuni și peste secole, păstrând conținutul afectiv actual și pentru o altă societate.) Cu siguranță că această componentă mai presupune și latura subiectivă, cea individuală, a fiecărui membru al societății, de la un cititor empiric, până la un teoretician al literaturii, care se dezvoltă, se autocritică și își exersează abilitățile interpretative prin experiență.” . [5, p.131- 134]

Pe lângă rolul cititorului în interpretarea operei literare, D. Sobolev menționează și importanța autorului, care, la fel, reprezintă produsul unor determinări culturale inconștiente,

exact ca și textul său, ceea ce nu ne dă dreptul de a utiliza, însă, aceste determinări ca puncte de reper în cadrul actului hermeneutic.

Funcția autorului în interpretarea operei literare este analizată și de Gh. Crăciun, care ține să delimiteze intenția autorului de pârghiile socio-psihologice care-l determină să transmită un mesaj sau altul prin opera sa. Acesta specifică faptul că intențiile autorului nu se aliniază la factorii inconștienți determinanți în constituirea textului, iar opera literară nu poate echivala totalmente cu experiența autorului deoarece nu putem demonstra, cunoaște acest fapt. Fiecare operă literară conține nu doar experiența individuală a autorului, ci și urmele unei experiențe colective, cea pe care cititorul o va recunoaște și aproba, validând opera, făcând transferul de conținut afectiv la propria persoană, stabilind o relație între sine și substanța literară. [1, p.120-121]

Dacă e să revenim la articolul lui D. Sobolev, este important de specificat că acesta menționează ideea de transfer când sugerează că autorul, conform traducerii ebraice este „cel care face legătura" (*mehaber*), care facilitează tranferul afectiv- ideologic în cadrul procesului literar, deci a face abstracție de autor în cadrul interpretării ar fi o greșeală.

Prin aceste accepții se face clară ideea că opera literară este caracterizată și de un determinism cultural, de care trebuie de ținut cont în cadrul actului hermeneutic. [5, p.134] Despre textul literar, cercetătorul specifică anume faptul că acesta este „obiect intențional, autonom față de realizările sale materiale, caracterizat de configurații semantice complexe, de posibilitatea unor înțelesuri logice ireductibile, de un spectru larg de interacțiuni ale acestor sensuri cu modalitățile expresive stratificate, legat de o multitudine de contexte, necesare unei interpretări adecvate ale elementelor textului, și de și mai multe contexte, forțe și structuri, responsabile pentru crearea sa. " [5, p. 142] D. Sobolev accentuează că heterogenitatea textului literar vine din înțelegerea heterogenității spațiului cultural în care acesta apare, iar fiecare context responsabil de apariția textului necesită o hermeneutică aparte, acesta fiind un criteriu al „onestității științifice" în abordarea fenomenului literar.

Făcând abstracție de definițiile simboliste, ale „noii critici" sau ale romanticilor, D. Sobolev consideră că o asociere adecvată pentru textul literar este cea cu lupa, menționând că „putem, probabil, compara textul literar cu o lupă, care adună într-un punct lumina soarelui. Textul literar precum lupa- în majoritatea cazurilor, indiferent de intențiile autorului- adună împreună nenumăratele raze ale acelei lumi culturale, în care noi trăim și care ne formează pe fiecare dintre noi ca "subiect empiric", mai simplu vorbind – ca om. Anume de aceea prin lupa textului literar omul, care posedă mijloace adecvate de interpretare, adesea se dovedește a fi capabil să vadă și lumea înconjurătoare, și pe sine în ea, și chiar pe sine în raport cu percepția sa imaginară despre sine mult mai profundă și mai clară decât în rutina zilnică. La fel precum lupa, întoarsă spre soare, poate crea temperaturi relativ mari într-un punct- în același mod, adunând numeroase forțe și semnificații culturale, textul literar poate aduce cititorul său la experiențe și conștientizări extrem de intense, profunde și semnificative, atât la nivel intelectual cât și emoțional. Anume această capacitate de concentrare a diferitor semnificații, cum se pare, și este temelia cognitivă a literaturii." [5, p.143] la care cercetătorul mai adaugă și factorul estetic, „încântarea" pe care ne-o poate provoca frumusețea unui text anume, ceea ce ne face să trăim experiența frumosului îndepărtându-ne de propriile viziuni și focusându-ne asupra altor idei.

Într-o cheie, la fel bazată pe interpretare, definește opera literară și Gh. Crăciun, care spune că, deși „s-a spus că opera literară reprezintă totalitatea interpretărilor existente și posibile, generate de existența ei. Nu putem pune semnul egalității nici între operă și suportul său material (cartea, scrisul), nici între operă și receptorul sau emițătorul său. Opera literară se află întotdeauna dincolo de orice experiență creatoare și dincoace de orice experiență de lectură. Ea este altceva decât crede că a lăsat în ea cel care a creat-o și mai mult decât descoperă în ea cel care o interpretează. Sensurile ei se înmulțesc, caracterul ei istoric devine

simbolic, opera se dovedeşte a fi un obiect deschis, inepuizabil. Dar opera nu înseamnă doar o deschidere spre cel care citeşte, ci şi o închidere asupra propriului ei mod de a fi. Ea este o construcţie, obiectivă, autosuficientă, caracterizată printr-o imanenţă, o formă, un mod de organizare care îi sunt specifice. Toate modelele privind o aşa numită existenţă a operei în sine sunt, în ultimă instanţă, nişte modele subiective, constituite însă în paradigme cu o valoare intersubiectivă general acceptată." [1, p.121- 122]

Dacă e să identificăm trăsături concrete, atunci, Gh. Crăciun afirmă că „armonia, simetria, proporţia, ordinea, claritatea sunt, cum bine ştim, principii ale creaţiei pe care le întâlnim atât în "**Poetica"** lui Aristotel, cât şi în "**Arta poetică"** a lui Boileau. Tocmai ele sunt acelea care garantează – din punctul de vedere al unei poetici normative – calitatea de operă literară a unui text oarecare. Important e faptul că ele sunt înţelese drept nişte calităţi interne ale textului, ceea ce apropie sensul noţiunii de formă pe care îl avem în vedere acum de conceptul de **structură**

(formă neîntâmplătoare, generată dinăuntru, a operei) impus de mişcarea structuralistă a secolului nostru." [1, p.124]

Cât despre mişcările secolului, Wellek si Warren afirmă că prestigiul unui text ține de raporturile pe care le înregistrează acesta cu literatura epocii, cu epoca în care apare, în genere, iar statutul de operă literară se atribuie textului după confruntarea acestuia cu operele precedente, „clasice" în tradiția literară. Referitor la acest fapt, cercetătorii americani utilizează termenul de „perspectivism", deoarece orice creație literară este analizată din perspectiva celor apărute anterior ei și ea, la rândul său, duce la reevaluarea operelor precedente. „Termenul de *perspectivism* implică recunoașterea faptului că există o singură poezie, o singură literatură, comparabilă de-a lungul veacurilor, care se dezvoltă, care se transformă, care e plină de posibilități." [4, p.72] dar această literatură este particulară și respinge cu insistență definirea generalizatoare ce s-a încercat în tot acest timp. Wellek și Warre specifică: „În favoarea individualității se poate aduce și un alt argument: încercările de a găsi legi generale în literatură au eșuat întotdeauna." [4, p.39] Dar trebuie recunoscut că fiecare operă literară este în același timp și generală și particulară sau — poate mai exact — și individuală și generală. De aceea, se evidențiază această acută necesitate de resuscitare a teoriei literaturii printr-un „organon de metode", concepte și instrumente care ar facilita, inițial definirea literaturii și, mai apoi, analiza acesteia.

Un fapt similar este accentuat şi de Mihail Bahtin, în „ Вопросы литературы и эстетики", unde menționează că „nicio valoare culturală, niciun punct de vedere creativ nu poate și nu trebuie să rămână la treapta unei simple enumerări, a unei factualități psihologice sau istorice; numai definirea sistematică în unitatea semantică a culturii depășește factualitatea valorii culturale" [6, p.9], ceea ce demonstrează necesitatea definirii textului ergodic ca operă literară, pentru a putea fi considerat literatură.

Conceptul de text ergodic, cât și ideea unei literaturi ergodice este profilată în cercetările lui E. Aarseth, care definește textul ergodic ca pe o „structură deschisă, construită dinamic, care solicită cititorului anumite acțiuni pentru a fi parcursă. Principiul cheie al ergodicii este posibilitatea alegerii, de care cititorul textelor tradiționale este privat, deoarece nu are nicio putere asupra lor, se mulțumește cu rolul unui călător, poate face presupuneri, poate prevedea dezvoltarea subiectului dar nu îl poate schimba. În textul ergodic, cititorul are rolul de coautor, în dependență de alegerea căruia se construiește firul narativ. Efortul realizat de cititor, prezintă un fenomen ergodic, folosind un termen însușit de la fizică care derivă de la cuvintele grecești *ergon* și *hodos*, însemnând *lucru* și *cale*. În literatura ergodică, este necesar un efort non-privat pentru a permite cititorului să traverseze textul." [7, p.37]

Cercetătoarea rusă, S. Kuchina, în articolul său „The main types of selective and productive interactivity of fictional and educational text and recipient's activity" specifică faptul că „textul ergodic, după natura sa este un labirint textual cu mai multe trasee, care

propune cititorului o infinită, sau o foarte lagră, gamă de variante posibile a lecturii textului artistic, fiecare dintre variantele alese excluzând posibilitatea alegerii celorlalte, stabilite de text". [8, p.61]

Textul ergodic contemporan se situează prevalent în mediul digital, obținând caracteristicile de electronic, interactiv și prezentând diverse forme de apariție, cum ar fi cybertextul, hypertextul IF (interactive fiction) etc.

La o lectură atentă, fondată pe o hermeneutică solidă, putem identifica trăsăturile operei literare, explicitate mai sus, în texte ergodice precum poemul „Faith" de R. Kendall, „Cent Mille Milliards de Poems" de Raymond Queneau, „Compoziția nr.1" de Marc Sapota, textele din World of Warcraft, „Afternoon: a story" de M. Joyce, „Victory Garden" de S. Moulthrop, „Twisty little passages" de Nick Montfort și alte lucrări ce reprezintă literatura ergodică.

Acestea își argumentează calitatea de operă literară prin validarea expresivă a trăsăturilor de mai sus, confirmate ca criterii definitorii ale unei opere literare. Textul ergodic poate satisface cu ușurință aceste cerințe înaintate textului literar tradițional, deoarece, ca și acesta:

- ✓ este rezultat al implementării mai multor tehnici de scriere, a unor serii de procedee stilistice,
- ✓ reprezintă o structură organică, spontană, în care prevalează factorul creativ față de cel mecanic,
- ✓ este produsul mânuirii abile a limbajului,
- ✓ are un caracter estetic cu profunde implicații politice și filosofice, (obiect estetic capabil să genereze experiență estetică)
- ✓ impune o ordine, o organizare, o unitate a materialului,
- ✓ este supus schimbărilor,
- ✓ este un fapt material, a cărui funcționare ar putea fi analizată mai degrabă așa cum s-ar putea examina o mașină,
- ✓ solicită o organizare risguroasă a părților componente,
- ✓ este o expresie a individualității creatoare,
- ✓ sesizează și exploatează resursele limbii (și nu doar, aici spectrul de acțiune a textului ergodic este mult mai larg decât cel al textului obișnuit),
- ✓ nu are un scop practic,
- ✓ are caracter fictiv,
- ✓ are un caracter stratificat și multiple sensuri și relații,
- ✓ este un rezultat al experienței, care poate fi perceput prin intermediul propriei experiențe,
- ✓ este o virtualitate, la care nimeni nu poate pretinde că are un acces deplin, deși existența ei obiectivă nu poate fi negată, (accesul la textul ergodic ține nemijlocit de virtualitate și de un set de competențe digitale, de gândire, nu doar de comprehensiune și interpretare),
- ✓ este un obiect de cunoaştere sui generis, care are un statut ontologic special,
- ✓ are esența în stratul sonor, adică în sonoritatea sa la lectură sau recitare (în deosebi videopoezia, poezia sonoră, care se bazează în totalitate pe acest principiu),
- ✓ califică cititorul ca pe un aspect imanent al textului/ nu consumator (în cadrul literaturii ergodice, cititorul este mai mult decât aspect, el devine factor decizional în constituirea textului),
- ✓ conține nu doar experiența individuală a autorului, ci și urmele unei experiențe colective,

- ✓ este determinat cultural,
- ✓ este heterogenă,
- ✓ se află între experiența creatoare și experiența de lectură (interpretare),
- ✓ își poate multiplica sensurile, este un obiect deschis, inepuizabil,
- ✓ este o construcţie, obiectivă, autosuficientă,
- ✓ este structurat armonios, simetric, proporțional.

Odată ce putem identifica după același „portret- robot" opera din cadrul literaturii tradiționale și creațiile textuale ergodice, ne putem permite să afirmăm cu siguranță că textul ergodic realizează acest traseu de la „text" la „operă literară" și nu mai poate fi calificat ca un produs experimental al unei epoci de trecere de la o literatură la alta, el deja este un punct de sosire în această trecere care s-a și realizat. Trăsăturile operei literare fac transferul la textul ergodic fără nicio dificultate, ba chiar ne face să observăm că literatura ergodică se deosebește printr-o expresivitate sporită, dat fiind faptul că înglobează nu doar un domeniu, cel literar, dar își extinde activitatea și în cadrul celorlalte arte (vizuale, auditive), precum și într-un domeniu totalmente neașteptat, cel al tehnologiilor informaționale, validându-și prezența în spațiul digital.

Această concluzie nu doar răspunde afirmativ la întrebarea lansată în incipitul acestui articol, ci conturează o problemă identificată și de Gh. Crăciun în raport cu explicarea și cunoașterea operelor literare, este vorba de nevoia vitală de elaborare a unui cadru conceptual adecvat, de fondarea teoretică și practică a unui set de metode și procedee ce ar facilita interpretarea literaturii ergodice, care deși are afinități substanțiale cu literatura tradițională, cea tipărită pe hârtie, amplasată într-un spațiu fizic, totuși are și deosebiri evidente cărora nu le poate face față hermeneutica tradițională. Această nouă literatură își cere teoria sa literară, istoria și critica ce ar putea să o investigheze și aprecieze adecvat, fără a omite aspecte și domenii. Teoreticianul literar este pus în fața unei metamorfoze a literaturii, care solicită metamorfoza conceptelor și metodelor cu care acesta operează, căci are nu doar a studia o literatură nouă, ci și a o integra în spațiul literar preexistent și a-i argumenta accederea de la „text" la „operă", care, în cazul textului ergodic, s-a realizat și putem cu certitudine afirma că avem o etapă bine conturată, calitativă, fondată teoretic în cadrul literaturii.

## BIBLIOGRAPHY


1. Crăciun, Gh. Introducere în teoria literaturii. ediţie revăzută şi adaptată pentru învăţământul la distanţă de Romulus Bucur, https://vdocuments.mx/teoria-literaturii-55c60d14800fc.html [Accesat 11/01/2021].

2. Eagleton, T. Literary theory: an introduction . The University of Minesota Press, Ed. II, 1996, p.245.

3. Eco, U. Opera deschisă. Pitești, Paralela 45, 2002, p.283.

4. Wellek, R.; Warrenn, A. Teoria literaturii, EPLU, Bucureşti, 1967, p.238.

5. Sobolev, D. ART THEORY AND ARTISTIC IMAGINATION IN THE 21ST CENTURY in International Journal of Cultural Research. The Space of Literature.Israel, Haifa. Publishing House EIDOS, 2011, p.124- 145.

6. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Москва. Художественная литература. 1975, стр. 504

7. Aarseth, Espen J. Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature. The Johns Hopkins University Press Ltd., London, 1997, p. 202.

8 . Kuchina, Svetlana. The main types of selective and productive interactivity of fictional and educational text and recipient's activity. În Siberian pedagogical journal, Nr.3, Novosibirsk, 2015, p. 61- 67.

# *THE TWO VERSIONS OF THE "HISTORY OF TRAODA" IN PRE-MODERN ROMANIAN LITERATURE*

**Larisa-Florentina Rotundu**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: The aim of this paper is to compare the two prototypical versions of the History of Troy that circulated in Old Romanian Literature and to discuss their origins. Spanning different cultural background over several centuries, these texts are literary mosaics. We have focused on the occidental version, found in ms. 2183 from BAR, which was very popular in Occidental Medieval Literature, due to the reworkings of Benoit de Saint Maure and Guido delle Collone. These texts were reflected in Russian chronographs, translated by romanian scribes from the XVII century. We compared the occidental version with the oriental version (derived from Greek chronographs) and disscused the differences and the similarities between them.*

*Keywords: History of Troy, Old Romanian Literature, occidental version, oriental version, Dictys and Dares.*

## 1. ORIGINEA APOCRIFELOR

După apariția creștinismului, epopeile homerice erau citite de către erudiți mai degrabă pentru istoricitatea lor, decât pentru literaritate. Supranaturalul mitologic păgân al Antichității contravenea noilor credințe, fapt căruia i se datorează apariția unor texte apocrife menite să înlocuiască, iar pe alocuri să contrazică conținutul acestora: *De excidio Troiae historia* și *Ephemeris belli troiani,* din care derivă diversele „Istorii ale Troadei" care au circulat în literatura europeană. Mozaicuri culturale, textele au pătruns în cultura românească în secolul al XVII-lea. Conflictul principal, cel dintre greci și troieni, apare alături de alte legende și mituri antice, precum și de elemente ale religiei creștine. Textele au circulat în diferite tipuri de manuscrise: cronografe, miscelanee și variante autonome, fiind recunoscute două versiuni prototipice, regăsite în *Cronograful* lui Pătrașco Danovici și miscelaneul *ms. rom. 2183.*

*Cronograful* lui Pătrașcu Danovici este o traducere compilată a cronografelor Dorotei al Monembaziei-Matei Cigalas, care au la bază fragmente din *Turcograecia, Cronica de la 1570*, lucrările lui Kedrenos și Crusius.[1] *Istoria Troadei* din *Cronograful* lui Pătrașcu Danovici este considerată versiunea orientală a povestirii, o prelucare a textului apocrif *Ephemeris Belli Troiani,* atribuit lui Dictys Cretanul, care a avut o mai mare circularitate în Orient.

Narațiunea din miscelaneul ms. rom. 2183 este considerată versiunea occidentală a *Istoriei Troadei*, având la bază traducerea în limba latină a apocrifului, *De excidio Troiae historia,* cu o mai mare circularitate în Occident, căruia i se adaugă un fragment din *Ehpemeris belli troiani,* cel al lui Dictys, privind soarta participanților la război. Pseudoautorul textului este Dares Frigianul, iar traducătorul în limba latină este biograful roman Cornelius Nepos. Narațiunea începe cu expedița argonauților și se încheie cu distrugerea Troiei. În această versiune, cauza războiului este lipsa de ospitalitate aratată argonauților de către Laomedon.

Textul lui Dictys este însoțit de un prolog în care se povestește istoria manuscrisului, găsit în ruinele mormântului pseudoautorului de niște păstori, în urma unui cutremur. Aceștia

1Demostene Russo, *Studii istorice greco-române*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939, p.57.

au dat manuscrisul stăpânului pământului, care, la rândul său, i l-a oferit lui Nero. *Ephemeris Belli Troiani* începe cu răpirea Elenei și se sfârșește cu moartea lui Ulise, opera fiind împărțită în șase cărți, dintre care primele cinci relatează asedierea Troiei, din surse homerice, antehomerice și posthomerice, iar ultima prezintă soarta pariticipanților la război și întoarcerea grecilor în teritoriile natale. Lucius Septimius susține atutenticitatea manuscrisului, scris din perspectiva martorului ocular, în detrimentul epopeilor homerice, în care sunt relatate fapte pe care autorul nu le-a văzut.[2]

Textul lui Dares înfățisează războiul din perspectiva troienilor. Narațiunea este împărțită în 44 de capitole scurte, iar textul este o țesătură de mai multe legende antice, printre care expediția argonauților care reprezintă pretextul primului război dintre greci și troieni. Apocriful se încheie cu distrugerea Troiei.

Deosebirile dintre cele două apocrife sunt atât la nivelul conținutului, cât și la cel al diegezei. Dictys, spre deosebire de Dares, este mult mai interesat de credibilitatea textului, motiv pentru care menționează că istorisirile ce privesc alte personaje i-au fost povestite de alți participanti la război:

,,I, Dictys of Cnossos, the companion of Idomeneus, have written this account in the language (how many there are!) I best understand, using the Phoenician alphabet bequeathed to us by Cadmus and Danaus. No one should marvel that many different languages are spoken on this one island of mine, for such is the case all over Greece. Everything I have written about he war between the Greeks and the barbarians, in which I took a very active part, is based on first-hand knowledge. What I have told about Antenor and his kingdom was learned on inquiry from others"[3] Acesta mărturisește într-o digresiune intenția de a relata întâmplările cu acuratețe și de a răspunde standardelor înalte ale cititorului: (I followed along with these. As to what happened earlier at Troy, I have tried to make my report as accurate as possible, Ulysses being my source. The account that follows, based as it is on my own observations, will meet, I hope, the highest critical standards.)[4]

Atât Dictys, cât și Dares diminuază substratul mitologic pâgân, fără a-l elimina sau cotnrazice. Dictys face referire la zeii Apollo si Diana și prezentă jertfele pe care grecii le aduceau, iar Dares îi menționează pe zeii Mercur, Apollo, Afrodita, Iunona și Athena.

*Ephemeris belli troiani* și *De excidio Troiae historia* s-au răspândit prin traduceri și prelucrări ale manuscriselor în multe arii ale continentului: în Sicilia, Franța, Spania, Anglia, Germania, Olanda etc. Prima prelucrare a redacțiilor latinești îi aparține truverului Benoît de Saint Maure care a alcătuit un poem de 30.000 de versuri, *Le Roman de Troie,* cu un puternic colorit al Evului Mediu, în spiritul cavaleresc. Opera a a fost adaptată în limba germană, latină, italiană, rusă, engleză, irlandeză și islandeză. Prelucrările ulterioare ale celor două apocrife au fost puse în valoare pe aceeași treaptă cu poveștile despre Arthur, Alexandru cel Mare și Charlemagne.[5] De asemenea, motivul războiului troian de la Boccaccio, Dryden, Chaucer și Shakespeare nu este inspirat din Homer, ci dintr-o prelucrare medievală din secolul al XI-lea a lui Dictys și Dares. Ceea ce asigură succesul versiunilor latinești este iluzia de autenticitate ca rezultat al perspectivei intradiegetice al unui participant la război, așa cum susțin a fi cei doi pseudoautori, Dictys și Dares. Integrarea celor două apocrife în

---

[2] Nicolae Cartojan, *Legendele Troadei în literature veche românească* în „Analele Academiei Române. Secțiuni literare", seria 3, tomul 3(1927), București, p.6.

[3] *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, traducere din limba latină de R. M. Frazer, Indiana University Press, 1966. URL: DICTYS CRETENSIS BOOK 1 - Theoi Classical Texts Library.

[4] *Ibidem.*

5 În *Cursor mundi* se fac aluzii la Troia, Arthur și Charlemagne.

Nathaniel Edward Griffin, *Dares and Dictys. An introduction to the study of medieval versions of story of Troy*, Baltimore, J. H. Frust Company, 1907 p.15, notă.

substratul cultural al epocii a culminat cu adăugarea acestora în ediția *Delphin Classics*, 1680.[6]

Deși a avut o mai mare circularitate în Orient, cunoscând prelucrări greco-bizantine, occidentalizarea lui Dictys se datorează versiunii ilustrate ale acestei ediții clasice.[7]

Încă din secolul al XVIII-lea s-a ridicat problema teritoriul de formare al celor două apocrife. Răspunsul se datoarează cercetătorilor englezi, Bernand P. Grenfell, Edgar Goodspied și Arthur S. Hunt, care au descoperit la începutul secolului al XIX-lea, la Tebtunis, în urma unor săpături, un papirus datând din secolul al II-lea d.Hr., cuprinzând 7 capitole din cartea a IV-a a textului latin a lui Dictys, scrise în limba greacă. Acest papirus se consideră a fi o copie a originalului, datat aproximativ la finele secolului I d. Hr. În urma acestor descoperiri, s-a ajuns la concluzia că textele sunt plăsmuirile Orientului de unde s-au răspândit de-a lungul Europei.[8]

Nathaniel Edward Griffin consideră că textul original grecesc a lui Dictys s-a pierdut, iar *Ephemeris belli troiani* derivă dintr-o copie a acestui original, din care lipsește prologul. Povestirea despre găsirea manuscrisului, pe care Lucius Septimius a reconstituit-o, poate fi dintr-un alt manuscris sau din informațiile pe care acesta le-a recoltat.[9]

În secolul al VI-lea, narațiunile din apocrifele lui Dictys și Dares se răspândesc și în Orient, circulând în mai multe cronografe bizantine. Griffin, comparând[10] cronografele bizantine (Malalas -secolul al VI-lea, Ioan din Antiohia-secolul al VII-lea și Kedrenos-secolul al XI-lea) cu textul în limba latină a lui Dictys, demonstrează că, deși toate acestea derivă dintr-o sursă comună, ele nu se influențează reciproc, ci textul în limba latină circulă în paralel cu cel din cronografe. Cercetătorul admite că la baza ambelor versiuni, textul din limba latină, respectiv cel din cronografele bizantine, se află copii intermediare ale originalului.

## 2. VERSIUNILE ROMÂNEȘTI

Textul lui Dictys s-a răsfrânt în literatura română veche prin intermediul *Cronicii* lui Manasses și prin cronografele grecești ale lui Dorotei al Monembaziei și Matei Cigalas. Acesta se regăsește în *Cronografele* lui Mihail Moxa, Grigore Dascălul Buzoianul, Dosoftei și Danovici.

Cel a lui Pătrașco Danovici este cel mai popular cronogaf prelucrat în spațiul românesc, care a circulat pentru aproximativ două secole în cel puțin 70 de manuscrise, incluzând fragmentele care au circulat independent. La baza acestuia se află cele două cronografe neogrecești în edițiile venețiene, cel a lui Matei Cigalas și cel a lui Dorotei al Monembaziei. D. Mihăescu presupune că traducerea cronografului s-a făcut în două etape-prima parte s-a tradus în jurul anului 1655 din neogreacă, iar a doua parte s-a tradus în jurul anului 1689, din slavonă. Unul dintre traducători este Pătrașco Danovici, „logofăt al treilea și grămătic de scrisoare greciască." Mioara Dragomir dedică un amplu studiu lexicologic

6 *Ibidem*, p.17.

7 *Dictys cretensis et Dares Phrygius De bello et excidio Trojae*, 1702, Harvad University. URL:https://archive.org/details/dictyscretensis00gallgoog/page/n166/mode/1up?q=ecuba.

8Cartojan, *Legendele....*, p.8.

9 Griffin, *op.cit.*, p.117.

10 Griffin compară apocriful lui L. Septimius cu cele trei cronografe bizantine ( Malalas, Ioan din Antiohia, Kedrenos), pe de-o parte, la nivel de clasă( clasa cronografelor bizantine), iar pe de altă parte, la nivelul fiecărui cronograf, semnalând atât diferențe în ceea ce privește ordinea episoadelor , cât și existența unorsecvențe în cronografele bizantine care nu există în L. Septimius ( *Ibidem*, pp.34-45).

*Hronografului 3517,* versiune apropiată de manuscrisul 86, atribuit lui Danovici, sintetizând polemica paternității și a afirmă că adevăratul traducător al întregului cronograf este Nicolae Milescu Spătaru.[11]

Având o mare popularitate, capitolul *Istoria Troadei* din cronografele de tip Danovici s-a desprins și a circulat independent. Paul Cernovodeanu face un inventar al tuturor versiunilor autonome ale *Istoriei Troadei*, în funcție de aria de circulație, existând, o versiune pentru Transilvania, patru versiuni pentru Țara Românească și opt pentru Moldova și Bucovina.[12]

Trei dintre aceste versiuni manuscrise au fost editate, și anume: versiunea editată de Leca Morariu, un manuscris miscelaneu copiat de Constantin Popovici la 17 octombrie 1976[13], versiunea publicată de Mateiu Voileanu la Sibiu în 1891, copiată de străbunicul cercetătorului cu același nume, în 1748, în satul Hundorf. A treia versiune este extrasă dintr-un cronograf și a fost publicată de Moses Gaster într-o traducere germană.

Versiunile occidentale nu cunosc o așa mare popularitate și circulație. Până acum se cunosc 3 versiuni, cea din *Cronograful* lui Staicu, cea din ms. rom 2183 și ms. rom. 3381.

## 3. DIFERENȚE ÎNTRE CELE DOUĂ VERSIUNI

Cele două versiuni prototipice se diferențiază din punctul de vedere narativ, din punctul de vedere al construcției personajelor, dar și prin raportarea la substratul mitologic.

În ms. rom. 2183 BAR, conflictul dintre greci și troieni este ,, o moștenire" încă de pe vremea expediției argonauților. Laomedon nu este ospitalier față de Iason, Hercule și însoțitorii lor, care în cautarea lânei de aur, poposesc pe țărmurile Troiei. Argonauții, în semn de răzbunare, ard cetatea lui Laomedon și o răpesc pe Hesione, fiica acestuia. Conflictul dintre Priam și greci se amplifică în jurul încercării noului împărat la Troiei de a-și recupera sora. Răpirea Elenei, în acest sens, nu este decât ,, un act de șantaj".

Expoziținea versiunii *A* sincronizează epoca împărăției lui David cu epoca împărăției lui Priam. Ruperea barierelor temporale, prin invocarea unui personaj biblic important pentru istoria creștinismului, este o particularitate a lui *A* prin care acesta se diferențiază atât apocriful lui Dictys, cât și de *B*. Acest fapt se datorează tendinței de uniformizare a istoriei universale de către autorii cronografelor și filtrarea acesteia prin cultura religiei iudeo-creștine.

În *Hronograf*, episoadele sunt ordonate cronologic, iar conflictele sunt amplificate. Soția lui Priam, însărcinată la bătrânețe, se visează născând un tăciune aprins care incendiază întreaga cetate. Ascultând sfatul filosofilor, al vrăjitorilor și al astrologilor, Priam îl dă pe noul–născut unei slugi să-l abandoneze în sălbăticie, fiind considerat tăciunele aprins din visul Hecubei. Acest vis profetic nu este prefigurarea *Moirei*, care, în ciuda preferințelor celorlalți olimpieni, rămâne sub semnul balanței lui Zeus, ci este o anticipare a faptei, a păcatului, a desfrâului sancționat-răpirea Elenei. *Istoria Troiei* din *A* este rescrisă din perspectiva justiției divine.:,,Iar într-o noapte învisă împărătiasa <Ecaviia> foarte un visu groaznic și cidatu; adecă vădzusă unde i-au <ieșit> den naștere un tăciune aprinsu și s-au aprinsu dentr-acel tăciune <toată> cetatia Troada ș-au arsu până în pământu de împreună <cu toate> satele câte au fostu prengiurul Troadei. (...) Și chemă împăratul Priiam pre toți <filosifii> și pre toți vrăjitorii și pre toți vădzătorii de stele(...). Iar acei <filosofi> toți i-au dzâs: Împărate, daca va naște acesta pruncu sau să-l <omorâți> sau să-l trimiți să-l lepede în

11Mioara Dragomir, *Hronograf den începutul lumii (ms. 3517) Studiu Lexicologic*. Vol II, Editura Doxologia, Iași, 20017, p. 8.

12Paul Cernovodeanu, ,,Variante autonome ale Istoriei Troadei" în *Revista de Istorie și Teorie Literară,* , XXV, l fe, pune la fel ,1976, p.33.

13 Cartojan, ,,*Legendele…,* p.9.

codri să-l mănânce nescare gadane <că acel> ficior nice un bine nu va să facă cetății Troadei."[14]

Prelucrarea se depărtează din punctul de vedere structral de textul lui Dictys, în care episodul visului Hecubei este relatat în cartea a șasea a apocrifului, printr-o analepsă. Moartea, defăimarea trupului lui Hector și dorința Hecubei și a lui Priam de a recupera cadavrul pentru a-l îngropa în mod cuviincios, îi aduce aminte împărătesei de visul pe care l-a avut pe când era însărcinată cu Paris. O torță a aprins Muntele Ida, iar mai apoi întreaga cetate, mai puțin casele lui Antenor și Anchises. Din acest motiv, Hecuba îl abandonează pe Paris, dându-l unor păstori să-l crească :,,When Hecuba was pregnant, she had told him how she had dreamt of a torch in whose flames Mount Ida and then, as the fire continued, the shrines of the gods and finally the whole state had been consumed, excepting only the homes of Antenor and Anchises. The interpreters had said that this dream portended the fall of Troy. Accordingly, they had decided to kill the baby at birth. But Hecuba, with a woman's tenderness toward her child, had given him secretly to shepherds to rear on Mount Ida."[15]

Expoziţiunea versiunii *B* este o îmbinare a două legende greceşti, *expediția argonauților* și *expediția lui Heracles împotriva Troiei*. Acest episod apare încă de la Benoît de Saint-Maure, în incipitul poemului *Le roman de Troie*. Iason face un popas pe țărmurile Troiei, fără a fi primit cu ospitalitate de împăratul Laomedon. Jigniți de atitudinea troienilor, argonauții promit o zi a răzbunării. Cerând ajutorul mai multor împărați ai Tesaliei: Pelei, Nestor, Telamon, Castor și Polux, Heracle și Iason se întorc la Troia pe care o incendiază. Printre femeile pe care le răpesc se numără Hesiona, fiica lui Priam, dăruită lui Telamon ca răsplată pentru vitejia sa.

Visul profetic al Hecubei are un corespondent în *B*, profeția Casandrei, care anticipează consecințele unei alegeri necugetate: „«O, slăvită și preaminunată cetate Troado, în scurtă vreme vei cădea și înaltele tale turnuri să vor surpa. O, nenorocitule împărate Priame, carele cumplită prihană ai făcut împărăției tale şi pentru aceea de sabie vei cădea. Aşijderea şi tu, împărătească Ecubo, cât vei suspini cu amar pentru pierzarea fiilor tăi, pre carei îi va tăia cumplita sabie, apoi şi tu rău vei muri! O, ticăloşilor troadeani, pentru ce vă bucurați de nunta lui Pariz, care nuntă iaste pricină a atâtea morți, că această nuntă nu iaste nuntă, ci moarte tuturor troadeanilor? O, ticăloase maice ale troadeanilor, cum veți putea vărsa atâtea izvoară de lacrămi pentru moartea fiilor voştri, când veți vrea să cumpărați viață în loc de moarte!»"[16]

Richard W. Kaeuper descrie spectrul valoric cavaleresc constituit din bravură, statut, curtoazie, evlavie şi relația dintre sexe: „A LONGSIDE prowess, piety, and status, a fourth major element constituting the great fusion of chivalry comes from its role as a framework for love and the relationship between the sexes." [17] În versiunea occidentală a *Istoriei Troadei* persistă viziunea specifică Evului Mediu Occidental tematizată în poemul *Le Roman de Troie*, de către Benoît de Saint-Maure.

Dacă în Dictys si Dares vocile justițiare, precum cea a întelepului Palamid, cea a lui Antenor sau a Cassandrei sunt reminiscente ale miturilor ( profetia Casandrei) sau simple mijloace de individualizare a personajelor ( Antenor este prototipul unui erou întelept), în

---

14 *Cronograf*, traducător din grecește: Pătrașcu Danovici, editor științific: Strempel Gabriel, București, Minerva, 1999, vol. I , pp.147-148 . Următoarele referințe vor fi din aceeiași ediție. Paginile și volumul vor fi indicate la sfârșitul citatului între paranteze.

15 De-a lungul întregului apocrif, Dictys evidentiază înțelepciunea personajului Antenor.

R. M. Frazer, *op. cit.*, URL: DICTYS CRETENSIS BOOK 6 - Theoi Classical Texts Library .

16Ms. rom. 2183 BAR, f 24$^{v}$ . Următoarele referințe vor fi din aceeiași ediție. Filele vor fi indicate la sfârșitul citatului între paranteze.

17Richard W. Kaeueper, *Chivalry and Violence în Medieval Europe*, Oxford University Press, New York, 1999, p. 209.

*Hronograf*, acestea devin prefigurări ale justiției divine care condamnă lipsa de ospitalitate, pofta și adulterul.

Fiecare traducător devine un coautor, adaptând textul la sensibilitatea cititorilor din contextul cultural-istoric din care fac parte. Incepând cu cronografele bizantine, iar apoi cele grecești, versiunea textului *Ephemeris Belli Troiani*, devenintă ,,Istoria Troadei'' sau ,,Istoria pentru surparea Troadei'', este îmbogățită cu noi motive și personaje, simbolice pentru cultura iudeo-creștină : Impăratul David și Diavolul.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Ms. rom. 2183 BAR.

2. *Cronograf*, traducător din grecește: Pătrașcu Danovici, editor științific: Strempel Gabriel, București, Minerva, vol. I, 1999.

3. Demostene Russo, *Studii istorice greco-române*, Fundația pentru Literatură și Artă ,,Regele Carol II", București, 1939.

4. Nicolae Cartojan, *Legendele Troadei în literature veche românească* în „Analele Academiei Române. Secțiuni literare", seria 3, tomul 3 București, 1927.

5. *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, traducere din limba latină de R. M. Frazer, Indiana University Press, 1966. URL: DICTYS CRETENSIS BOOK 1 - Theoi Classical Texts Library.

6. Nathaniel Edward Griffin, *Dares and Dictys. An introduction to the study of medieval versions of story of Troy*, Baltimore, J. H. Frust Company, 1907.

7. Doru Mihăescu, *Cronografele românești*, București, Editura Academiei Române, 2006.

8. Mioara Dragomir, *Hronograf den începutul lumii (ms. 3517) Studiu Lexicologic*. Vol II, Editura Doxologia, Iași, 2017.

9. Paul Cernovodeanu, ,,Variante autonome ale Istoriei Troadei" în *Revista de Istorie și Teorie Literară,* , XXV, 1976.

10. Richard W. Kaeueper, *Chivalry and Violence în Medieval Europe*, Oxford University Press, New York, 1999.

# *CAZUL MAGHERU – PARTIR C'EST MOURIR UN PEU! MIHAIL DRUMEȘ'S FIRST NOVEL*

**Adriana Georgiana Lungu**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Mihail Drumeș is one of the first romanian writers recognised as a creator of popular fiction by the literary critics. This article endeavours to bring into light his debut novel, first published with the title Sfântul Părere, then changed into Cazul Magheru. Based on a murder mistery, the detective story casts into light the psychological struggles of the protagonist, who is trapped between reality and dream. Developing psychological paths, Mihail Drumeș is trying to create an analysis of the character who is trapped between reason and instincts.*

*Keywords: Mihail Drumeș, Romanian interwar literature, Cazul Magheru, detective fiction, mystery novel*

Partir, c'est mourir un peu,
C'est mourir à ce qu'on aime:
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et dans tout lieu.
Edmond Haraucourt, *Rondel de l'adieu*

Primul roman drumeșian, *Cazul Magheru*, a apărut la editura Cartea Românească în 1930, fiind anterior publicat în foileton în ziarul *Dimineața* cu titlul *Sfântul Părere*. Mai apoi, după doisprezece ani, acesta a fost reeditat, marcând începutul carierei de prozator a lui Drumeș, salutat de marea parte a criticilor literari. Încă de pe acum, chiar dacă vorbim despre un debut în ceea ce privește romanul, este remarcată îndrăzneala scriitorului de a ataca o teme riscante, subiecte mai puțin explorate în literatura românească de până atunci. Pentru un cititor care cunoaște romanele *Invitația la vals* și *Scrisoarea de dragoste*, romanul *Cazul Magheru* poate părea ușor atipic pentru scriitorul Mihail Drumeș.

Într-un interviu, întrebat despre succesul său literar, scriitorul recunoștea cu sinceritate următorul fapt: „Totuși, cartea pe care o prețuiesc mai mult și mai mult și e mai aproape de inima mea e *Cazul Magheru*."[1]

Ca organizare, romanul cuprinde trei părți, *Zorii zilei*, *În vâltoare* și *Limpezire*, urmate de un *Epilog*. Deși romanul începe cu descrierea vieții lui Gheorghe Magheru, protagonistul este fiul său, Ilarie Magheru, o fire introvertită, plină de sensibilitate, orientată spre meditație.

În prima parte a romanului este creionată copilăria protagonistului și întâmplările cele mai semnificative pentru formarea lui. Două figuri feminine extrem de importante în viața lui sfârșesc tragic, ambele episoade fiind marcante pentru Ilarie. Genevieve, mama lui, se sinucide după multă suferință ascunsă de ochii celor din jur, iar secvența este redată în același stil direct și franc, caracteristic lui Drumeș: „baba Floarea, urcându-se în podul casei, o găsi pe stăpână-sa atârnând inertă de o grindă."[2] În acest capitol, textul este lipsit de orice urmă de patos, povestirea naratorială nu redă afectarea protagonistului, ci prezintă evenimentele într-o înșiruire firească, din care lipsesc detaliile sentimentale. Din această relatare naratorială,

[1] „Mihai Drumeș : Spiritul creator ajuns la maturitate se eliberează de orice tendințe, tradiții și chiar tare și devine el însuși" în revista „Provincia", anul IV, nr. 41, ianuarie 1947, în *Convorbiri cu scriitorii și artiștii*, ed. alcătuită, îngrijită, cuvânt înainte și note de Virgiliu Tătaru, Profin Tipografie, Drobeta Turnu Severin, 2009, p. 57.
[2] Mihail Drumeș, *Cazul Magheru*, Editura Art, București, 2017, p. 15.

cititorul află despre fiul rămas orfan de mamă doar că „lacrimile îi inundară ochii”[3], gândindu-se la suferința mamei lui. Acest prim capitol redat la persoana a III-a este urmat de primul memorial cuprins în roman, unde este folosită persoana I pentru înșiruirea evenimentelor. Chiar de acum, personajul-narator, deși aflat în ipostaza de elev, mărturisește faptul că el crede în destinul tragic al omului și realizează micimea acestuia.

Descoperirea morții are loc în jurul vârstei de numai șapte ani, care deschide multe întrebări cu privire la spiritualitate, forțele universului sau divinitate și-i îndreaptă atenția către ramurile filosofiei și metafizicii. Ilarie pășește într-o cameră de priveghi, unde statea întinsă Ileana, vecina lor, care fusese ucisă de un flăcău gelos, iar momentul acela devine pentru el o poartă către filosofie, încercându-l nenumărate întrebări referitoare la om, prins în axa viață-moarte. Hegel, Aristotel, Pascal și alți gânditori renumiți nu reușesc să îi ofere răspunsurile la toată suma de nelămuriri pe care le avea, însă studiul operelor lor îl ajută să își dezvolte gândirea și să-și lărgească cunoașterea. Vederea trupului Ilenei, lipsit de viață îl face pe Ilarie Magheru să își dea seama că omul se află într-o absolută incertitudine în fața existenței:

Acumulând aceste date ale experienței umane, ar fi trebuit să-mi făresc o concepție despre viață și lume mai pesimistă decât cea elenică. Deși ele mi-au năpădit ființa de frământări metafizice, deși mi-au strecurat neliniști paroxistice așa încât trăirea mea interioară înregistra un taifun permanent, n-am acceptat resemnarea care e un prag al neființei, ci, aprins de toate flăcările revoltei, am pornit la luptă împotriva firii. [...] Deocamdată, aceste preocupări, ferm sedimentate în conștiință, alcătuiau legea mea de formațiune a adolescenței și chiar o normă de existență.[4]

Pe lângă mama lui, pe care a iubit-o foarte mult, o altă figură importantă pentru evoluția sa este Marta Coravu. Un accident cu bicicleta, aparent nevinovat, avea să i-o răpească pentru vecie și pe tânăra pe care Ilarie și-o dorea ca soție. El face tot posibilul să o salveze și îl aduce pe doctorul Stroia, renumit în toată zona Olteniei, să o vadă pe Marta și să o trateze, după ce alt medic dă greș cu diagnosticul, însă în final, tetanosul o ucide. Doctorul devine un model pentru protagonist, care se hotărăște să devină medic, mai ales că în ultimele clipe de viață, Marlen – așa cum îi plăcea lui să o alinte – i-a spus: „Mor, dragul meu, zilele mele sunt numărate... Dacă tu erai doctor, mă făceam bine...”[5] În această secvență, suferința este mult mai explicită, amplificată și de perspectiva subiectivă. O întâmplare fără sens i-a separat pentru totdeauna pe cei doi, fără a pune însă capăt iubirii lor. Trupul tinerei a fost pus lângă Genevieve, la rugămintea lui Ilarie. De acum, el își dă seama de golul rămas în urma pierderii celor mai dragi ființe: „Eram singur pe pîmânt, plecase toată lumea din mine, chiar eu însumi...”[6]

În ciuda dispariției sale, Marta nu a încetat să existe pentru Ilarie, el „o căuta mereu și ea venea... Trăia necontenit în el ca o a doua ființă, fără să-l stingherească întru nimic. Acest adaos viu al său îi era necesar, îl considera un bun al personal la care ținea foarte mult, căci fusese dobândit cu prețul unei prea mari suferințe.”[7] El continuă să-i scrie și să-i trimită scrisori iubitei moarte, cu adresa către ceruri și se consultă mintal cu ea ori de câte ori simte nevoia.

[3] *Ibid.*, p. 16.
[4] *Ibid.*, p. 20.
[5] Ibid., p. 48.
[6] Ibid., p. 64.
[7] Ibid., p. 68.

Îndemnurile iubitei pierdute, convorbirea cu renumitul doctor Stroia, dar și învățăturile filozofice de care a fost preocupat tot timpul l-au împins pe Ilarie Magheru spre medicină.

Ba mai mult, atenția lui s-a îndreptat și către psihologie, spiritualitate, misticism, clarviziune și telepatie, preocupat de vindecările miraculoase. Începe deci să aprofundeze studiul fenomenelor metapsihice, în general contestate de medici și începe să studieze și metodele hipnotismului.

Tehnica anticipării este extrem de folosită în romanul lui Mihail Drumeș, astfel că nu întîmplător este Ilarie interesat de aceste fenomene. Marta murise zâmbind, iar zâmbetul acela era datorat doctorului Stroia, care o hipnotizase în ultimele momente de viață pentru a-i ușura suferința, aducând-o, măcar mintal, sănătoasă alături de cel pe care îl iubea. De asemenea, și moartea ei este anticipată în text. În seara accidentului, mama ei a bandajat-o, iar acel episod părea să se termine, însă naratorul anunță următorul fapt: ,,Dar n-a fost așa.”[8], anticipând evenimentele următoare.

Ilarie speră că documentarea în sfera hipnotismului îi va spori cunoașterea și va contribui la vindecarea multor oameni. De copil, Ilarie a dorit întotdeauna să afle mai multe, de aceea a citit foarte mult, iar când a ajuns în clasa a VI-a, se putea măsura cu un absolvent de facultate. Setea de cunoaștere a fost întotdeauna o coordonată principală a firii lui, care justifică într-un fel întreaga acțiune a romanului. Idealul lui începe să devină principala sa preocupare, iar revederea doctorului Stroia, care îi mărturisește că a avut același scop în tinerețe, îl face să realizeze că nu e suficient să dedici timp și să îți dorești să aflii tainele hipnotismului, ci e nevoie și de o bază materială. Lipsa banilor fusese motivul pentru care și renumitul medic renunțase la propriul ideal, iar Ilarie era pregătit să încerce să-și schimbe destinul, dacă acesta avea același plan și cu el. Burse, economii, împrumuturi, căsătorie din interes – toate ar fi fost prea puțin pentru ducerea planului la bun sfârșit. Astfel, se ițește gândul nesănătos: ,,Aș fura, la urma urmei, dacă mi s-ar oferi un prilej bun. Și mi-aș răscumpăra fapta cu vârf și îndesat redând sănătatea bolnavilor incurabili, sănătate care nu se poate cumpăra cu tot aurul lumii.”[9] Este utilizată din nou tehnica anticipării, care ține cititorul ancorat în derularea evenimentelor și-i menține curiozitatea, susținută totodată de utilizarea erudiției paremiologice în text, prin apariția unor proverbe precum ,,Niciodată nu se știe de unde sare iepurele!”.

În plus, tot referitor la anticiparea acțiunii protagonistului, este de remarcat și comparația cu eroul dostoievskian, Raskolnikov, care jefuiește și ucide o bătrână având un ideal asemănător cu al lui Ilarie. Personajul lui Drumeș începe să devină tot mai încrezător în faptul că furtul este un rău necesar în situația lui, un act justificat, de necondamnat în raport cu măreția planului său de salvare a omenirii prin sporirea cunoașterii.

Cea de-a doua parte a romanului, numită *În vâltoare*, prezintă personajul la maturitate, ajuns medic. Primirea unei telegrame din partea tatălui, care îl anunță de nunta surorii sale, este un fapt pe care Ilarie îl presimte, motiv pentru care decide să plece mai devreme de la spital. Fenomenul telepatic îl surprinde și pe el atunci când slujnica îi oferă scrisoarea urgentă. În continuare, merge la bijutier, unde îl vede pentru prima dată pe conul Matei Zăvideanu, care venise să repare un inel foarte scump.

Călătoria cu trenul către nunta surorii aduce noi surprize narațiunii, astfel că doctorul ajunge să se afle în același compartiment chiar cu moșierul Zăvideanu și Olarian, un profesor de latină, cunoștință comună a celor doi. În timpul călătoriei, doctorul citește ziarul și-i atrage atenția o știre, pe care le-o citește și celor cu care împarte încăperea. Cu o zi în urmă, într-un accelerat, un tânăr elegant le-a oferit celor alături de care călătorea câte o țigară, după care i-a

[8] Ibid., p. 47.
[9] Ibid., p. 86.

lăsat fără portmonee. Discuția pe baza articolului este factorul perturbator al narațiunii. Amploarea discuției dintre Olarian și Zăvideanu începu însă să-l plictisească pe doctor, astfel că se lăsă îmbiat la somn. Foarte sugestiv pentru desfășurarea următoarelor întâmplări din roman este următorul comentariu naratorial: ,,Și, câteodată, brr! Poți să mori de tot, căci în orice plecare te pândește primejdia. Și chiar când dormi mori puțin, de aceea somnului i se spune moartea mică."[10] Alunecarea pe pârghia somnului nu se înfăptuise când Ilarie auzi că Zăvideanu are o jumătate de milion ascuns într-un buzunar secret al vestei, fapt care îl puse în fața unei alegeri unice în viață: ,,să-mi abandonez idealul de viață, lipsind societatea de foloasele pe care le pot aduce, sau să recurg la un mijloc amoral, nesocotind legea ca să-mi ating țelul pe această cale..."[11] Narațiunea continuă să împlinească hazardul atunci când, fără intenție, doctorul oferă moșierului un somnifer, în loc de antinevralgic, creând o situație asemănătoare celei descrise în ziar, care îl pune pe gânduri. Prilejul pe care îl aștepta de atâta vreme se ivise, iar frământările personajului îi consumau energia încontinuu cu mișcări de dus-întors ale rațiunii, conștientului și subconșientului: ,,N-am să uit până voi închide ochii ce vifor s-a dezlănțuit în mine. Ființa mea se împărți în alte câteva ființe pe care nu le vedeam, dar le auzeam poruncile, protestele, ocările. Când rațiunea își ia tălpășița, lasă în urma ei un monstru."[12] Doctorul reprimă vocea care îi dictează să ucidă, amintindu-și cât de mult l-a urât pe ucigașul Ileanei din copilăria sa, adânc întipărit în mintea sa.

De aici, narațiunea accesează zone ale studiului inconștientului, protagonistul realizând acțiuni care sunt dictate de inconștient. „Străinul" din Ilarie Magheru dictează contrar voinței sale. De pildă, când se îndreaptă către ușă pentru a ieși pe culoar să evite un act lipsit de judecată, se trezește că încuie ușa compartimentului: ,,Cum? Îmi propusesem să fac un lucru și făceam altceva? Ce însemna asta? Acționam inconștient, în absența totală a rațiunii? Ce, sunt nebun? Am devenit un simplu manechin manevrat de instincte primare? Nu! Nu! Nu!"[13]

Lupta dintre rațiune și instinct devine din ce în ce mai puternică, însă tensiunea crescândă acumulată în interiorul lui Ilarie este scăzută brusc de apariția unei familii în compartiment. Doctorul se învinovățește apoi pentru secunda ratată, care i-ar fi schimbat cursul vieții și ar fi dus la îndeplinire idealul său. În continuare, capitolul *Visul* prezintă scena uciderii moșierului de către Ilarie, deschizând discuții despre acționarea omului sub influența subconștientului și despre limita dintre realitate și vis. Paginile care redau misterul jafului și al înfăpturirii crimei sunt încărcate de detalii, prea puțin revelatoare însă, ci, mai degrabă, am putea să le numim ,,tehnice". Textul abundă în teorii despre conștiință, subconștient, inconștient, vis, reprezentare. De pildă, ilustrativ este următorul paragraf, în care Ilarie Magheru își construiește o variantă posibilă a faptului împlinit, în urma suprapunerii mai multor imagini:

Astfel, am izbutit să reconstitui straniul vis pe care l-am avut în somn; până în clipa de față, nu știam nimic de existența lui. Probabil, dormeam profund, așa încât centrii nervoși au recepționat destul de insuficient ondulațiunile electromagnetice, pentru a le face conștiente, înlesnind astfel reprezentările.
Mi-am zâmbit superior, cu îngăduință, văzându-mă pe mine cum gâtuiam pe moșier, ca să-i răpească punga. Bună! Neizbutind să fur în realitate, transferam acțiunea în vis, domeniu în care obțineam o satisfacere deghizată a tendințelor subconștiente refulate de cenzura

[10] Ibid., p. 109.
[11] Ibid., p. 118.
[12] Ibid., p. 123.
[13] Ibid., p. 125.

conștiinței. Aceste tendințe rămaseră inofensive, pentru că în vis ele nu pot pune în funcțiune aparatul motric ca să declanșeze fapta (...).[14]

Accesarea acestei zone a psihologiei, îmbinată cu onirismul face uneori ca textul să fie greu de urmărit pentru cititor, mai interesat de aventura protagonistului și de deznodământul mult-așteptat, decât de explicațiile naratoriale referitoare la procesele psihologice și teoriile despre acțiunile subconștientului. Desigur că și acestea au rolul lor în desfășurarea acțiunii, oferind o imagine mai amplă a stărilor celui care se crede vinovat, însă abundența lor este un aspect care i-a scăpat lui Mihail Drumeș.

Adevăratele întâmplări relevă însă alte lucruri: două locomotive s-au ciocnit, iar Ilarie este un fugar, ajuns într-o cârciumă, fără habar pe ce lume se află. Șirul de evenimente bizare nu se oprește aici, întrucât doctorul găsește asupra sa banii moșierului ucis, căruia se pare că îi lipsește și inelul de la mână, dar care nu se regăsește asupra sa. Această realitate, a deținerii asupra sa a pachetului cu bani, îi creează protagonistului certitudinea înfăpturii actului ucigaș. Amnezia, reconstituirea visului din frânturile rămase întipărite în minte și toate evenimentele cunoscute îl bulversează pe Ilarie, care decide să recunoască crima lui Zăvideanu în fața justiției.

Când găsește asupra sa pachetul cu bani, cele de mai sus sunt confirmate, iar descrierea stărilor personajului principal se face într-un rim alert, cu o frază scurtă, încărcată stilistic – epitete, comparații, metafore și alte imagini artistice fiind utilizate pentru evidențierea intensității stării prin care trece personajul: ,,mă aflam în fața unei realități certe, concrete, crude. Mi-am strâns capul în mâini, neștiind ce să mai fac. Ardea ca jeraticul. Tâmplele îmi zvâcneau pripit sub asaltul sângelui fierbinte. Broboane mari de sudoare îmi lunecau pe frunte, lâsându-se în jos, pe valea obrajilor, ca să le sece arșița...”[15] Furtul era confirmat pentru Magheru.

Este momentul în care „personajul devine „sfântul Părere” adică victimă a propriei păreri, cazul propriei conștiințe”[16]. Ilarie recapitulează și reconstituie la nesfârșit, nevenindu-i totuși să creadă că el, om învățat și mereu cinstit, a putut să facă o asemenea infracțiune. Se află astfel în situația de a rezolva cel mai greu puzzle, care îl cuprinde în imagine și pe el, cu tot cu idealul său. Trece de la o stare a alta, strigându-și uneori inocența, alteori învinovățindu-se. Moartea lui Zăvideanu nu l-a pus pe gânduri decât în momentul în care au venit rezultatele autopsiei, care au fost publicate în ziar, la cererea cumnatului decedatului, Șerban Voinea, care știa de suma care se regăsea asupra rudei sale și voia cu orice preț să găsească vinovatul și, mai ales, banii. De atunci, frica, născută din conștientizarea faptului că visul a fost, de fapt, realitate, a luat stăpânire asupra minții și sufletului său: „Ilarie se simți năpădit de o frică fără nume, nemaiîncercată până atunci, frica de el însuși.”[17] Nesiguranța și teama de tot ce îl înconjoară devin de acum două forțe ubicue care îl supun unor frecvente procese de conștiință.

Coincidențele continuă cu un câștig semnificativ al lui Gheorghe Magheru la loterie, care îl roagă pe fiul său să ridice premiul – ceea ce funcționează ca o umbrelă pentru Ilarie. Apoi, acesta din urmă ajunge în casa moșierului decedat pentru a o vindeca tocmai pe fiica sa, Marilena Zăvideanu – adevăratul ei nume era chiar Marlen –, care era paralizată și cei doi se îndrăgostesc, în final. De asemenea, este întreținută și o aventură a lui Ilarie cu o veche cunoștință, Magda, care alesese meseria de femeie și ar fi putut să îl împrumute cu orice sumă de bani ar fi avut nevoie, fapt care îl scoate din minți pe Ilarie, întrucât apariția ei mai devreme ar fi împiedicat odioasa presupusă crimă.

[14] Ibid., p. 159
[15] Ibid., p. 165.
[16] Cornelia Cîrstea, *Mihail Drumeș – Studiu monografic –*, Universitatea din Craiova, Craiova, 1982, p. 16.
[17] Mihail Drumeș, *op.cit.*, p. 231.

Convins că săvârșise crima într-un act de somnambulism, Magheru începe să înnebunească, fapt care este observat de toți cei care îl cunosc, cei mai mulți dintre ei negând că el ar fi fost un ucigaș. Sentimentele față de noua Marlen îl determină în scurt timp să se predea și ajunge în spatele gratiilor.

Un episod care anticipează deznodământul întregii povestiri este vizita la închisoare a bătrânei Fleurie, care l-a îngrijit de mic copil pe Ilarie și încrederea oarbă a acesteia în nevinovăția sa, în ciuda declarațiilor tânărului. Fleurie îi sugerează faptul că cineva i-ar fi vârât banii în buzunar și adevărul va ieși la iveală în curând. Și colonelul Dordea, bechiul său prieten, crede în nevinovăția sa.

Declarația familiei Someșan, severinenii apăruți în compartiment când Ilarie se ridicase să îl jefuiască pe moșier, zguduie ipoteza justiției și a lui Ilarie. Nici oamenii legii nu sunt convinși de cele declarate de acesta din urmă, care crede că dedublarea eului său într-un acces de somnambulism a dus la crimă. La scurt timp însă, obiectul-cheie al întregii aventuri, inelul scump al lui Matei Zăvideanu, gravat cu numele lui, ajunge la bijutierul Horia și-i conduce pe anchetatori la adevăratul criminal, acarul Gheorghe Spârchez, care a vârât banii în buzunarul lui Ilarie. ,,Descoperirea adevăratului vinovat declanșează adevărata degringoladă psihică a personajului. Căci el nu crede în propria-i vinovăție, are gustul culpei, obsesia durerii morale ca răscumpărare a atâtor dureri neostoite; personajul devine ,,sfântul Părere" adică victimă a propriei păreri, cazul propriei conștiințe"[18]

În urma acestor întâmplări, poate fi remarcată negarea, ca un mecanism de apărare a lui Ilarie în fața suferinței. Mai întâi, el neagă înfăptuirea crimei, după care și-o însușește fără a avea întreaga imagine a scenei. Apoi, neagă vedictul procesului: ,,Nu, nu m-am înșelat! Mintea mea n-a scornit motivări neroade, și, mai ales, împotriva mea. Ar însemna că sunt nebun, crezându-mă criminal fără să fi ucis și hoț fără să fi furat."[19] Închipuirea sa fusese atât de încercată, încât nu-i mai putea reprezenta adevărul.: ,,Nu-mi venea să cred în nevinovăția mea, parcă mai lesne mă suportam în culpabilitate, ca și când aș fi ținut la paternitatea crimei."[20] Așadar, Fleurie avusese dreptate.

*Epilogul* romanului scoate la iveală viața lui Ilarie Magheru în urma eliberării. Vocea lumii se făcea mereu auzită în jurul său, având acum eticheta de *Sfântul Părere*, pentru că ar fi vrut să ia asupra sa crima săvârșită de altcineva. Cazul Magheru deveni subiectul tuturor ziarelor, iar Ilarie realiză că fusese un actor în propria lui piesă. Existența ispitei și a gândurilor de pune mâna pe banii lui Zăvideanu pentru a-și împlini idealul au declanșat rostogolul personajului.

Întâmplările uimitoare nu se încheie nici în această parte a romanului. Ilarie o vindecă miraculos pe Marlen, astfel că printr-un simplu strigăt puternic o face pe tânără să se ridice din scaunul de infirmă: ,,o emoție tot atât de violentă ca și prima, încât s-a restabilit circulația normală a influxului nervos în membrele paralizate."[21] Această vindecare stârni din nou vâlvă în societate, întărind porecla de ,,*sfânt*". Șirul de vindecări miraculoase continuă, iar Magheru începu să utilizeze hipnoza în actele sale medicale: ,,Iată-mă, așadar, medicul care visam să devin din clipa când am avut hotărâtorul dialog cu modelul meu, doctorul Stroia."[22] Personajul principal moștenește averea lui Tache Simedru, un bătrân care ar fi ucis în tinerețe pe soțul celei care avea să-i devină soție, anunțându-l că este înșelat, deși era conștient de boala de inimă de care suferea. Astfel, medicul Ilarie Magheru construiește spitalul ,,Marilena și doctor Ilarie Magheru" și spitalul ,,Marta Coravu", care au fost unele dintre detaliile care au încărcat din nou firul narativ.

[18] Cornelia Cîrstea, *op. cit*., p. 16
[19] Mihail Drumeș, *op.cit.*, p. 394.
[20] Ibid., p. 399.
[21] Ibid., p. 415.
[22] Ibid., p. 421.

Dialogul final cu spiritul Marlenei Coravu îi relevă adevărul despre rolul iubirii în atingerea idealului. Ilarie își dă seama că totul îi datorează iubirii sale pentru Marta: ,,Dragostea noastră neîmplinită va împlini idealul rămas de pe urma ei pentru care a fost necesară o jertfă atât de mare: viața Marlenei."[23] Această dragoste continuă cu noua Marlen, fiica lui Zăvideanu, care îi dăuiește și un copil, numit după tatăl lui, Iluș. Romanul se încheie cu indicarea faptului că năluca Martei Coravu pieri, lăsându-l pe Magheru ancorat de această dată puternic în realitate, care a învins, în cele din urmă, visul.

Deși a fost primul roman publicat, *Cazul Magheru* pare să fie totuși cartea cea mai profundă creată de scriitorul din Balș. Cu un sambure dostoievskian și amănunte psihanalitice, cu o narațiune care alternează de la pesoana a III-a la persoana I, romanul creează multiple perspective și moduri de interpretare. De asemenea, este acordată o importanță deosebită detaliului, atât de specific operei drumeșiene. Schelăria romanului este una de tip polițist, ceea ce din nou îndreptățește opinia criticilor literari în privința încadrării scriitorului. Și totuși, deși are o intrigă polițistă, Drumeș nu renunță la sensibilitatea obișnuită a romanelor sale. Îmbrăcată într-o naivitate adolescentină, dragostea dintre Ilarie și Marlen (Marta Coravu) rezistă și dincolo de moarte: ,,Știu, Marlen, că n-ai să-mi răspunzi niciodată, mâinile tale puse cruce pe piept nu mai pot ține condeiul. Dar sunt sigur că citești tot ceea ce-ți scriu, fiindcă te simt aplecată pe umărul meu, urmărind cuvânt cu cuvânt..."[24]

**Receptare critică**

Prima ediție a romanului *Cazul Magheru*, apărută cu titlul *Sfântul Părere* a atras mulți recenzori. Unul dintre primele articole apărute despre această operă este scris de Al. Bădăuță, care aprecia că Sfântul Părere ,,este o carte cu multe merite, dar și cu unele insuficiențe"[25]. Criticul reduce textul la un scurt rezumat: ,,Eroul său este un medic: călătorind în tren, cu un moșier, pe care îl știa cu o mare sumă de bani asupra lui, adoarme și i se pare în vis că l-a ucis și l-a jefuit. Când se trezește, trenul deraiase, moșierul era mort, iar el, scăpat ca prin minune și ajuns sub îngrijirea unui coleg medic, află în buzunar pachetul cu banii bogătașului. De aici obsesia: l-a ucis? Când? De ce?"[26]

Potrivit lui Al. Bădăuță, acest scurt rezumat pune în lumină reușita îndrăzneală a lui Mihail Drumeș de a se apleca asupra vieții și omului aparent neînsemnat. Cu toate acestea, ,,problema romanului este dintre cele mai periculoase, prin alunecarea ei aproape certă spre senzațional"[27]. Multe voci critice au văzut în scriitorul din Balș un producător de senzațional, fiind unul dintre motivele încadrării acestuia în paradigma literaturii de consum.

Așa cum am remarcat și noi în analiza romanului de mai sus, și Al. Bădăuță observă excesul de coincidențe care apar în înșiruirea evenimentelor, precum și personajele care stau sub semnul fatalității: ,,Mihail Drumeș a fost, de câteva ori, biruit de ispita unei fabulații mai bogată decât era nevoie, a adăugat și complicat unele momente inutil întrucât privește cursul și mișcarea firească a romanului."[28] Chiar și așa, apreciază spiritul său de observație și pasiunea pentru a construi faptul intim, dar mai ales îndrăzneala sa de a încerca să scrie roman psihologic, deși este un prozator tânăr, iar acest tip de roman este de obicei scris de un scriitor matur, cu o experiență literară semnificativă.

[23] Ibid., p. 426.
[24] Ibid., p. 70.
[25] Al. Bădăuță, *Romanul psihologic românesc: Brațul Andromedei, roman de Gib. Mihăescu, Sfântul Părere, roman de Mihail Drumeș* în „Gândirea", anul X, nr. 5
[26] Ibid., p. 187.
[27] Ibid., p. 187.
[28] Ibid., p. 187.

Tot printre recenziile apărute în 1930 este și cea a lui D. I. Suchianu, apărută în revista *Viața Românească*. Autorul articolul are o critică acidă la adresa scriitorului, însă și de această dată este recunoscut talentul acestuia și calitățile unui roman de debut:

,,Această carte este tipică pentru felul absurd în care se scrie azi literatură. Iată un om care de sigur are talent de scriitor. Are imaginație, are darul povestirii, vreau să spun are sentimentul acela al progresării interesului dealungul unei povestiri. Romanul *Sfântul Părere* are reale calități. Dar este scris cu picioarele. Un stil, să nu-ți vină să crezi. Și motivul (...) este tirania cuvântului neaoș, căutarea cuvântului rar, frumos, ales, pur."[29]

Recenzorul reproșează romanului faptul că sună fals, are o frază prea căutată – ,,grindină de cuvinte neobișnuite"[30] , un jargon absurd și exprimări ridicole, integrând în articol o serie de exemple care să demonstreze aceste constatări. Exemplele folosite de Suchianu nu sunt de fiecare dată alese potrivit, astfel că expresii pe care acesta le consideră incorecte din punct de vedere al limbii române, sunt, de fapt, în normele acesteia. Rămâne, deci, o chestiune de gust folosirea unui cuvânt ori a altuia. Cu toate acestea, este admis că ,,romanul nu-i prost. Autorul are talent. Și asta m'a și determinat să mă ocup de el. Căci perle stilistice de cele citate mai sus se pot găsi ușor. Toate tinerele noastre reviste și presa naționalistă conțin cu sutele. Am vrut însă ca prin aceasta să conving pe autor că e păcat să-și distrugă talentul. Căci are sigur, și tot atît de sigur și-l va distruge. Nu se poate scrie roman într'un stil în care nu vorbește, n'a vorbit și nu va vorbi niciodată nimeni. Autorul să mă urască, dar să mă asculte. E tot ce-i cer, spre binele lui exclusiv."[31]

După prezentarea subiectului romanului, D. I. Suchianu conchide că romanul este destul de captivant, mai ales pentru un începător în ale scrierii romanului, numai că forma rămâne punctul slab al acestuia. De asemenea, în final, adaugă credința că Mihail Drumeș are șanse foarte mari de a deveni unul dintre cei mai de seamă nuveliști români, sugerând astfel să rămână la scrierea acestei specii literare ,,pentru a-și exersa construcția concisă, solid – tensionată, observație îndreptățită, dacă ținem seama de pericolul diluării și aplatizării anecdotice, care planează în romanele drumeșiene."[32]

În studiul monografic realizat, Cornelia Cîrstea clasifică romanul drept unul de aventuri și, totodată, drept un roman de analiză psihologică. Analizând recenziile epocii, și aceasta constată faptul că ,,cronica lui D. I. Suchianu este deopotrivă severă și nervoasă"[33], plină de afirmații tăioase, sugerând totodată discordanța între indignarea acestuia și revenirea în final asupra talentului scriitoricesc al autorului romanului.

Trebuie reținută și opinia Isabelei Sadoveanu, apărută în *Adevărul literar și artistic*, care punctează originalitatea subiectului, dar și o lipsă de echilibru între planurile romanului: ,,Meritul domnului Drumeș este că tratează un subiect nou, cu destulă aparență de adevăr, deși partea senzațională, acuzația, procesul, descoperirea adevăratului criminal ocupă în dezvoltarea povestirii o parte cu mult mai extinsă și mai importantă, decât analiza descompunerii vechii personalități și al recompunerii sale pe noul plan al misticismului."[34]

În plus, critica literară subliniază faptul că titlul romanului nu este cea mai bună alegere, întrucât la o primă vedere trimite mai mult cu gândul la un roman psihologic, dezorientând astfel lectura: ,,Romanul domnului Drumeș este un roman de aventură, ceea ce nu-i permite să fie atât pe cat era de așteptat după titlu un roman de analiză psihologică"[35].

---

[29] D. I. Suchianu, *Mihail Drumeș, Sfântul Părere* în „Viața Românească", București, vol. LXXXI, anul XXII, 1930, nr. 1-2, pp. 324-325.
[30] Ibid., p. 325.
[31] Ibid., p. 325.
[32] Cornelia Cîrstea, *op. cit.*, p. 17.
[33] Ibid., p. 17
[34] Izabela Sadoveanu, *Mihail Drumeș – Sfîntul Părere*, în ,,Adevărul literar și artistic", Anul IX, serie II, nr. 495, 1 iunie 1930, p.7.
[35] Ibid., p. 7.

Credem însă că cea mai importantă părere critică, mai ales pentru evoluția scriitorului, i-a aparținut lui Nicolae Iorga. *Cazul Magheru* a fost rescris și „adâncit", așa cum criticul și istoricul Nicolae Iorga îi sugerase, abia în 1971: „Atunci n-am ținut seama de sfatul profesorului. Mă gândeam, ce s-o mai adâncesc, publicasem deja vreo treisprezece-paisprezece ediții, fiecare cu un tiraj de trei mii și ceva de exemplare, cum se obișnuia pe atunci; însemna s-o scriu din nou. N-am făcut asta decât acum, când mi s-a propus s-o reeditez. Mă gândeam, uite ce dreptate a avut Iorga!"[36] Astfel, Mihail Drumeș are îndrăzneala de a rescrie un roman ce deja își crease un loc în conștiința publicului și înregistrase un succes notabil, testând falii și analize psihologice nemaîncercate de el până atunci.

Prin urmare, primul roman scris de Mihail Drumeș nu a trecut neobservat, ci a reținut atenția criticii literare, care a făcut, totodată, și numeroase recomandări scriitorului aflat la începutul drumului său literar, în mare parte îndreptățite. Odată cu *Cazul Magheru*, Mihail Drumeș a intrat în conștiința literară românească, anunțând un caracter literar ambițios și perseverent.

## BIBLIOGRAPHY


Mihail Drumeș, *Cazul Magheru*, Editura Art, București, 2017

Al. Bădăuță, *Romanul psihologic românesc: Brațul Andromedei, roman de Gib. Mihăescu, Sfântul Părere, roman de Mihail Drumeș* în „Gândirea", anul X, nr. 5

Boris Buzilă, „«Cititorii m-au regăsit»… Un «romancier popular», între inaderența criticii și adeziunea publicului", *Magazin*, nr. 714, 12 iunie 1971, p. 4, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a II-a, Editura Minerva, București, 1985

Izabela Sadoveanu, *Mihail Drumeș – Sfîntul Părere*, în „Adevărul literar și artistic", Anul IX, serie II, nr. 495, 1 iunie 1930

D. I. Suchianu, *Mihail Drumeș, Sfântul Părere* în „Viața Românească", București, vol. LXXXI, anul XXII, 1930, nr. 1-2

Cornelia Cîrstea, *Mihail Drumeș – Studiu monografic –*, Universitatea din Craiova, Craiova, 1982


[36] Boris Buzilă, „«Cititorii m-au regăsit»… Un «romancier popular», între inaderența criticii și adeziunea publicului", *Magazin*, nr. 714, 12 iunie 1971, p. 4, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a II-a, Editura Minerva, București, 1985, p. 849.

## *THE PROGRESSIVE CONCEPTION IN THE WORK OF CEZAR BOLIAC*

**Alexandra-Măriuca Cîrstea**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: In Romanian culture, Cezar Boliac is recognized by his spirit animated by the socialist ideal of the revolution of 1848, as well as by his political conception, by the frankness manifested in his poetic work. He was a member of a secret society under the leadership of the Philharmonic Society of Bucharest, which initially approved and later rejected the drama, Matilda, which led him to distance himself from some members such as Heliade Radulescu, but would approach with his return from exile from Poaina Mărului, collaborating with Curierul românesc. He will also publish in the Sheet for Mind, Heart and Literature from Brasov, but also Trajan's Column of Hasdeu. Thus, the publishing activity of Cezar Boliac has a literary background before the revolution, and after its ending, it acquires a political nuance.*
*The poetic work was collected in several volumes, in which we find mostly the same poems: From the poems of Cezar Bolliac, part I, Bucharest, 1843; Poems nine, Bucharest, 1847, Romanian Renaissance. Poems, Paris 1857. In fact, some of his poems were translated into French and later published in Paris, in 1857 under the title Poésies traduites du roumain en prose et en vers française.*
*His literary and political conception is very difficult to define, because his evolution was a sinuous one and in permanent contradiction, not only from the context of the epoch, but also of the historical moment. From his first literary attempts, Cezar Bolliac can be framed in pre-romance, whether we refer to the Meditations of 1835 - written under the direct influence of Young - whether we are talking about the drama Matilda, inspired by the universe of Cottin's characters.*
*But soon a new influence was to be exerted on the writer — that of Victor Hugo — which undoubtedly placed him on the romantic path, and his affinity for Victor Hugo was to move him away from the socialist line and place him no doubt in romance.*
*Strongly influenced by writers such as Lamartine, Victor Hugo and socialist writers, Cezar Boliac is seen as a reference writer of Romanian literature, because through his literary vision, his literary principles, the writer presents himself as a first-class theorist of the Romanian revolutionary romanticism.*

*Keywords***:** *poetic work, progressive conception, revolutionary romanticism, influence*

În cultura română, Cezar Boliac este recunoscut prin spiritul său animat de idealul socialist al revoluţiei de la 1848, precum şi prin concepţia sa politică, prin francheţea manifestate şi în opera sa poetică.

Deoarece cunoştea foarte bine limba greacă, se presupune că aceasta este limba în care a făcut primele studii. A studiat şi la Sf. Sava, având ca profesor pe Heliade Rădulescu, însă cultura şi-a format-o mai ales prin lecturile individuale care i-au deschis perspectivele literare, dar care însă nu l-au putut ajuta să-şi găsească menirea. Fiind un simpatizant al revoluţiei de la 1848, după căderea acesteia, Boliac este exilat, ajunge la Braşov şi publică ziarul *Espatriatul* în care se viza apropierea românilor ardeleni de unguri, câştigând astfel, simpatia revoluţionarilor maghiari.

Pe lângă *Espatriatul,* acesta publică la Bucureşti şi o revistă intitulată *Curiosul,* dar care nu va avea mai mult de patru numere. A fost, de asemenea, membru al unei societăţi secrete care se afla sub conducerea Societăţii filamornice din Bucureşti care iniţial, i-a aprobat, iar ulterior, i-a respins drama, *Matilda,* lucru ce l-a determinat să se distanţeze de unii membri precum Heliade Rădulescu, însă avea să se apropie de acesta odată cu întoarcerea sa din exilul de la Poiana Mărului, colaborând la *Curierul românesc*.

Va publica şi în *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* de la Braşov, dar şi *Columna* lui Traian a lui Haşdeu. Remarcăm astfel că, activitatea publicistică a lui Cezar Boliac are înaintea revoluţiei un fond literar, iar după încheierea acesteia, capătă o nuanţă politică.

D. Popovici remarca faptul că: „în desfăşurarea ei, activitatea publicistică a lui Bolliac prezintă un caracter preponderent literar înainte de revoluţie, preponderent politic, după revoluţie. Scriitorul nu a disociat însă cele două domenii şi de aceea scrierile lui literare, îndeosebi articolele de teorie sau critică literară sunt în acelaşi timp şi profesiuni de credinţă politică."[1].

Mai mult, criticul literar subliniază latura profund romantică a scriitorului, care era extrem de dominantă şi care se manifesta sub forma romantismului de tip revoluţionar, poezia în sine, fiind văzută şi ca instrument politic, nu doar din statutul ei de artă: „Tumultul romantic sfărâmase zidurile despărţitoare pe o mare întindere a ariei literare şi Cezar Bolliac, imagine desăvârşită a romanticului revoluţionar, se găseşte în elementul lui în această regiune în care poezia nu este numai poezie, ci şi o armă politică"[2].

Primul debut în plan poetic al scriitorului are loc în anul 1835 la Bucureşti când publică *Operele lui Cezar Bolliac,* care sunt concepute în circumstanţe deosebite sub forma unor meditaţii în proză. Una dintre aceste opere literare este *Matilda,* tragedia concepută după romanul eponim al doamnei Cottin precum şi alte două tragedii: *Tăierea a doisprezece boieri la mănăstirea Dealului* şi *Moartea lui Abel.*

În ceea ce priveşte opera poetică, trebuie menţionat faptul că aceasta a fost adunată în mai multe volume, în care regăsim în mare parte aceleaşi poezii: *Din poeziile lui Cezar Bolliac*, partea I, Bucureşti, 1843; *Poezii nouă*, Bucureşti, 1847, *Renaşterea României. Poezii*, Paris, 1857. De altfel, câteva poezii ale sale au fost traduse în limba franceză şi publicate ulterior la Paris, în 1857 sub titlul *Poésies traduites du roumain en prose et en vers française.*

Trebuie precizat că spre deosebire de orice alt poet, pentru a înţelege poeziile lui Cezar Bolliac este imperios necesar să cunoaştem viziunea sa politică şi literară. Concepţia sa literară şi politică este foarte greu de definit, fiindcă evoluţia sa a fost una sinuoasă şi în permanentă contradicţie, nu doar din contextul epocii, ci şi al momentului istoric.

Iar aşa cum constata D. Popovici, Cezar Bolliac „este un temperament revoluţionar, preocupat încă din primele timpuri de soarta celor umili. Faptul acesta se poate urmări numai puţin în colecţia din 1835, care ne duce către un preromantism în genul *Nopţilor* lui Young"[3].

Mai mult, însuşi autorul, într-una din mărturiile sale şi în care vorbea despre cenzură– eveniment care l-a determinat să dea spre publicaţie o dizertaţie în care vorbea de robire– scriitorul era puternic influenţat de Victor Hugo de la care împrumută discursul liric socializant.

Totodată, G. Călinescu susţinea că „întreaga operă a lui Cezar Bolliac se află sub influenţa vădită a lui Voltaire"[4]. Însă, acest lucru nu a putut fi stabilit cu certitudine, deoarece poetul chiar îl condamnă pe Voltaire pentru exacerbarea şi negativismul reflectate în opera poetică. Astfel, nu putem stabili o asemănare între cei doi scriitori, pentru că opera lui Bolliac este străbătută de un profund sentiment al caritătii şi al copilului, aducând în discuţie emanciparea femeii– aşa cum dorea socialismul de la 1838; se referă şi la desfiinţarea proprietăţii individuale, a familiei şi chiar eliminarea tuturor religiilor şi credinţelor pe care le dorea să le substituie cu raţiunea. Toate aceste preocupări ale poetului scoteau la iveală ateismul său liberalist. Abordând toate aceste teme în opera sa, poetul manifestă şi o atitudine

[1]D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p.222.
[2] Paul Cornea, *Romantismul, Istoria literaturii române,* Studii, Ed. Academiei R.S.R, 1979, p.107.
[3] D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p.225.
[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, 1941, p.120.

pozitivă în scrisoarea de la *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* pe care o adresează scriitorilor români în care milita pentru emanciparea ţiganilor.

Trebuie precizat faptul că Boliac a fost atras şi de visurile cosmopolite, poetul înfăţişându-se astfel ca un veritabil socialist al epocii. Însă odată cu revoluţia de la 1848, el are posibilitatea să facă un proces de revizuire a concepţiei literare pe durata exilului. Mai mult, prin ideile susţinute în poeziile şi articolele sale, scriitorul promovează o viziune care nu este pe deplin fundamentată, dar care are însemnătate pentru evoluţia teoriei şi istoriei literaturii române.

Încă de la primele sale încercări literare, Cezar Bolliac poate fi încadrat în preromantism, indiferent că ne raportăm la *Meditaţiile* din 1835–scrise sub influenţa directă a lui Young–fie că vorbim de drama *Matilda* , inspirată din universul personajelor lui Cottin.

Însă, la scurt timp, asupra scriitorului urma să se exercite o nouă influenţă–aceea a lui Victor Hugo–care îl situează indubitabil pe filiera romantică, iar afinitatea sa faţă de Victor Hugo urma să-l îndepărteze de linia socialistă şi să-l plaseze fără îndoială în romantism.

Aşa cum remarca şi D. Popovici: „apetiturile pronunţate pentru fenomenul social îl fac pe Boliac să privească romantismul îndeosebi pe latura preocupărilor lui sociale, prin care noua mişcare se îndruma către realism, şi să împărtăşească vederile despre poezie ale urmaşilor lui Saint-Simon.”[5]

Viziunea asupra poeziei fusese formulată de Boliac încă din 1846 odată cu apariţia articolului său intitulat sugestiv *Poezia* pe care îl publică în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură.* El încearcă să descifreze importanţa şi destinul poeziei, care era comparată cu o „*sclavă a societăţii*” şi care se vedea nevoită să-şi recapete rolul său iniţial. Din prisma poetului, poezia este asociată cu capacitatea omului de a crea, de a se transpune în anumite planuri imaginare, ea fiind uşor confundată cu imaginaţia. Ajunge chiar să susţină faptul că poezia ar fi condus la apariţia şi a altor elemente ale societăţii cum ar fi religia sau zeii–care sunt considerate elemente ale spiritului creator, poezia fiind singura capabilă a ilustra conceptul de infinit: „poezia a precedat celelalte arte şi este mai complexă decât toate: învăluită în mister, ea singură poate să mlădie, să varieze pe toate mişcările inimei”.

Din acest considerent, se presupune că niciuna dintre definiţiile poeziei date în antichitate de Aristotel, Platon sau Horaţiu, nu au înţeles-o la adevărata ei dimensiune. Cât despre cei care susţin conceptul de *mimesis*– cum că acesta ar reprezenta punctul de plecare al poeziei, scriitorul este de părere că acest lucru nu este cu putinţă, deoarece poezia se situează la un nivel superior imitaţiei, iar din această încercare de definire a poeziei, pot fi decelate calităţile geniului.

Referindu-se la imaginea poetului inspirat al romanticilor, frământat în permanenţă de chinul creaţiei, Boliac constată că „geniul poetic are o existenţă deosebită de om, confundându-se cu spiritul universului; el n-are nevoie de metode sau de modele şi nu i se poate hotărî un stil sau o şcoală, deoarece el creează prin sine însuşi, iar creaţiunile lui sunt universuri ale fanteziei, organizate din ideea şi materia nereprezentate încă.”[6]

Atraşi de portretul poetului pe care l-a conturat Lamartine, atât Heliade Rădulescu cât şi Cezar Boliac traduc pe rând *Le poèt murant.* Ambele variante seamănă foarte mult cu modelul original, deoarece traducătorii români reuşesc să reţină pe lângă semnificaţiile poemului şi cea mai mare parte a mijloacelor artistice, realizând astfel două traduceri fidele, care nu trădează originalul[7].

[5] D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p.229.
[6] Cf. Cezar Bolliac*, O dimineaţă pe malul lacului*, imitaţie, *Poezii noue*, Bucureşti, 1847, p. 129-138.
[7] Cezar Bolliac publică *Poetul murind* în „Curierul românesc”, 1845, nr.9; Heliade Rădulescu publică *Poetul murind* în „Atheneul român”, I, 1866, pp.121-126 şi o reproduce în *Curs întreg de poezie*, I, pp.131-137, unde poartă data 1866.

De asemenea, elementele care contribuie la o dezvoltare individuală a poeziei lui sunt extrem de numeroase. O caracteristică esenţială o constituie clima. Spre exemplu, poezia Indiei este influenţată de o climă dulce şi pacifică, fiind dominată de spiritualitate, fantastic şi idealism, iar din acest motiv se aseamănă cu poezia popoarelor nordice, în timp ce lirica popoarelor migratoare se bazează mai mult pe simţuri.

Constatăm însă că deosebirile dintre poezii sunt indubitabil condiţionate de evoluţia societăţii. Dacă în antichitate, când populaţia era dirijată de exuberanţă, poezia studia istoria, fabula sau miraculosul, odată cu evoluţia civilizaţiei, populaţia cunoaşte o dezvoltare fără precedent în sensul că apelează mai mult la raţiune şi experienţa indiviuală, iar filozofia avea să ia locul religiei. Astfel, poezia se vede nevoită să se conformeze, devenind poezie filozofică, socială sau chiar politică, înlăturând fabula şi apelând mai mult la realitate.

Însă în societatea modernă, poezia se vede nevoită a combate îndeosebi factorul politic, pentru că se milita pentru egalitatea de şanse a oamenilor, pentru eliberarea acestora de sub auspiciile vremurilor trecute dominate de ignoranţă.

Astfel, aşa cum nota şi D. Popovici: „poezia va trebui să lupte pentru emanciparea femeii, pentru desfiinţarea familiei şi întronarea amorului liber, pentru înlăturarea tuturor religiilor existente şi înlocuirea lor cu una singură: religia raţiunii, pentru înlăturarea privilegiilor de clasă, a spiritului militarist, a dinastiilor, pentru suprimarea proprietăţii individuale şi întronarea republicii[8]. Mai precis, poezia trebuia să pună în aplicare un program social extrem de complex asemănător socialismului utopic al lui Charles Fourier.

Însă pe lângă socialismul utopic şi influenţa lui Victor Hugo–elemente pe care le-am identificat în cuprinsul operei lui Boliac– trebuie menţionat că scriitorul se simte atras şi de influenţa doamnei de Staël din opera căreia realizează o traducere datorită căreia poate stabili o diferenţiere între literaturile nordice şi cele meridionale. Din acest punct de vedere, clima îndeplineşte un rol fundamental în dezvoltarea literaturii, cu condiţia ca şi poezia să urmeze traiectoria firească a societăţii, adaptându-şi scopurile în funcţie de specificul epocii. Influenţa doamnei de Staël o putem identifica şi atunci când poetul vorbeşte despre puternica influenţă a femeii asupra literaturii.

În acest sens, D. Popovici constata: „clima, rasa, evoluţia socială, toate aceste idei, adâncite aveau să ducă la cunoscuta teorie a lui Taine. Înainte de a le recepţiona sistematizate de Taine însă, literatura română le recepţionează, în primul rând prin Bolliac, în formele lor premergătoare”[9].

Puternic influenţat de scriitori precum Lamartine, Victor Hugo şi scriitorii socialişti, Cezar Boliac este văzut ca un scriitor de referinţă al literaturii române, fiindcă prin viziunea sa literară, prin principiile sale literare, scriitorul se înfăţişează ca un teoretician de primă clasă al romantismului românesc revoluţionar. Ne raportăm la romantismul revoluţionar cu menţiunea că acesta se afla în relaţie cu foarte multe şcoli socialiste din prima jumătate a secolului al XIX-lea, consecinţa fiind inocularea scriitorilor romantici a unei doze de realism. Iar acest lucru devenea posibil în măsura în care principiul romantic era întrebuinţat prin intermediul antitezei, ce făcea ca realitatea să pară cât mai accesibilă, ea fiind un rezultat al antinomiilor prezente frecvent în lirica romantică, care urmărea valorile prin raportarea acestora la realitate, dar şi la idealism.

## BIBLIOGRAPHY

1. Anghelescu M., *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, Buc. 1971.

[8] Ibidem, op. cit. p. 231.
[9] Ibidem, op. cit. p. 232.

2. Beşteliu Marin, *Imaginaţia scriitorilor romantici*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1978.
3. Călinescu George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, F.P.L.A, 1941.
4. Cornea Paul, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, Buc. 1972.
5. Cornea Paul, *Romantismul, Istoria literaturii române*, Studii, Ed. Academiei R.S.R, 1979.
6. Popovici D., *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, Buc. 1969.
7. Rotaru Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
8. Simion Eugen, *Dimineaţa poeţilor*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1980.

## *THE SOUTH-DANUBIAN SPACE IN TEOHAR MIHADAȘ`S WRITINGS*

**Alexandra Ioana Țermure**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca**

*Abstract: Bringing to the forefront of his writings the South-Danube Space, Mihadaș addresses himself the spirit, and the story moves in time, space and interiority by appealing to the sensitivity and emotion of the narrator. The recent past and the painful history invade the memory of the estranged writer. The drama of the story is not based on fiction, but on the emotion experienced and the pain of seeing birthplaces again. Teohar Mihadaș outlines the South-Danubian Space and gathers outside facts to outline its existence. In this way, it allows a better self-knowledge because the text is constructed in such a way as to allow it to reveal some biographical data impossible to say elsewhere. The text becomes an instrument of knowledge and a form of justification of the tumultuous existence. Characterized by a constantly moving inner life, Mihadaș presents, from his point of view, the memory of the native space, deeply impregnated in its spiritual and intellectual fiber, something observable in its creative nature as well. Unlocking the ego in his pages gives the reader the pleasure of reading a text about life, because here there are plenty of details that recompose a simple, original existence. The details about life confirm this and create the impression of reality by appealing to psycho-memories.*

*Keywords: South-Danube Space, interiority, emotion, psycho-memories, original existence*

Literatura spațiului sud-dunărean a lui Teohar Mihadaș se conturează prin două scrieri puternic impregnate de spiritul și emoția existenței balcanice. Este vorba despre lucrarea *Tărâmul izvoarelor* în care evocă cu nostalgie copilăria și prima adolescență pe meleagurile din apropierea Munților Pindului. În acest climat oriental se conturează profilul viitorului intelectual, dar și ardoarea de a lupta împotriva răului și nedreptății. Tot aici, printr-o narațiune de un impact emoțional ieșit din comun, se conturează viața unei întregi comunități, oamenii fiind surprinși în mediul lor natural, acționând conform principiilor lor.

În romanul *Pinii de pe Golna*, atenția autorului cade asupra românilor macedoni din Grecia, la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial. Tema o reprezintă războiul pe fundalul instaurării terorii străine. Haiducul Thanu Vazura e căutat de autorități și acuzat de crime de război. Textul abundă în detalii de onomastică exotica și roluri istorice ușor de ghicit.

Sub forma unor psiho-memorii, Mihadaș recompune imaginea familiei, a comunității locale cu obiceiurile și caracteristicile specifice, a haiducului, cu alte cuvinte conturează imaginea ținuturilor sud-dunărene, de unde a preluat valorile morale care îi definesc ființa și îl apropie de înaintașii săi.

Literatura spațiului sud-dunărean a lui Teohar Mihadaș dezvăluie un zbucium interior. Este vorba despre o confruntare între spiritul memorialistic al lucrării, izvorât din apropierea în timp de cele narate și de *„voința de detașare într-un imaginar cu vocație, totuși, recuperatoare*[1]”. Atașamentul față de cele relatate își are originea în poetizarea narațiunii ușor recognoscibilă în paginile lucrărilor. *„Pe aceste platouri aride, adevărate pământuri făgăduite neprihanei, vara ard otrăvitoare miresme de humă, cântă, prinși de lumina pomilor stingheri, graurii, amare rugi ale unor femei doritoare să prindă sământă-n trup…”*[2].

Mircea Muthu, în lucrarea sa *Balcanismul literar românesc* nuanțează nevoia scriitorilor balcanici de a infuza textul epic cu secvențe lirice, aducând în prim-plan imagini

[1] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 205.
[2] Teohar Mihadaș, *Tărâmul izvoarelor*, Editura Pentru Literatură, București, 1968, p. 10.

mitologizante şi simboluri. *„În cadrul formelor de reprezentare literară trebuie subliniată nevoia constantă şi irepresibilă a scriitorului nostru (şi a celui balcanic propriu-zis) de a istorisi, concretiza în povestire. Ea este acompaniată, contrapunctată chiar de procesul de liricizare a epicului, obţinându-se astfel mixuri interesante”*[3]. Cu alte cuvinte, ceea ce Mihadaş realizează, dincolo de prezentarea meleagurilor natale şi de conturarea tabloului balcanic, este mascarea liricului într-un text epic prin accentul pe latura simbolică a expunerii. Asocierile pe care le face, limbajul figurat, exprimarea artistică, toate confirmă natura plastică a lui Mihadaş şi predilecţia lui spre poezie. *„Apele râurilor şi-ale pâraielor se îngroşau tenebros, iar cele ce curg prin singurătatea castă a pietroaselor râpi secrete dintre creste, strigau superb despletite într-o convulsionată voluptate a ultimei pieiri. Vântul îşi îndemna cohortele-n aer, răcnind şi şuierând. Glasul lui răscolea osemintele, şi atunci solitudinea din om privea lumea cu o aspră mândrie îndepărtată”*[4].

În acest fel, Mihadaş se adresează spiritului, iar povestea se mişca în timp, spaţiu şi interioritate prin apelul la emoţia celui care narează la sensibilitatea sa sud-dunăreană. Apelul la elementar, la existenţă pură este o dovadă a acestei sensibilităţii. Trecutul recent şi istoria dureroasă invadează amintirea înstrăinatului scriitor. Dramatismul relatării nu are ca sursă ficţionalul, ci emoţia trăită şi durerea revederii locurilor natale.

În stilul său caracteristic, Teohar Mihadaş conturează spaţiul sud-dunărean într-o lucrare infuzată de note autobiografice. Volumul *Tărâmul izvoarelor* este lucrarea în care Mihadaş adună fapte din afară pentru a-şi contura existenţa sa. În felul acesta, permite o mai bună cunoaştere de sine, fiindcă textul este construit de aşa natură încât să îi permită dezvăluirea unor date biografice imposibil de spus în altă parte. Textul devine un instrument de cunoaştere şi o formă de justificare a existenţei tumultoase. Caracterizat de o viaţă interioară în continuă mişcare, Mihadaş prezintă, din punctul său de vedere, amintirea spaţiului natal, impregnată adânc în fibra sa spirituală şi intelectuală, lucru observabil şi în natura sa creatoare.

Descătuşarea eului în paginile lucrării mai sus amintite oferă cititorului plăcerea de a citi un text despre viaţă, fiindcă aici abundă detalii ce recompun o existenţă simplă, originară. Detaliile despre viaţă confirmă acest lucru şi creează impresia de real prin apelul la aceste psiho-memorii.

În volumele sale, Teohar Mihadaş apelează la două procedee literare care se află într-o strânsă legătură: memoria şi imaginaţia. Miturile, naraţiuni imaginare, fac posibilă rememorarea în forme codificate a unor evenimente pe care membrii comunităţii le păstrează veşnic în cultură. Totuşi, individualitatea fiecăruia determină accentuarea memoriei personale în detrimentul celei colective.

Firul lucrării *Tărâmul izvoarelor* are ca obiectiv rememorarea copilăriei şi a primilor ani de şcoală din zonele natale sud-balcanice, dar şi evocarea imaginii familiei, alături de tradiţii şi obiceiuri locale. Este experienţa întoarcerii spre lumea mitică de altădată, pe care scriitorul decide s-o imortalizeze în acest volum. *„Poetul a simţit, a trăit întotdeauna intens nevoia de a se legitima în lume, el şi ai săi, arătându-şi orgolios înscrisurile: vechime, origine, cerbicie, înfruntarea timpului şi a vrajmaşilor, fabuloase avataruri”*[5]. Evenimente majore din lumea satului şi destine importante prind contur în paginile impregnate de trăire autentică. Textul joacă un dublu rol în biografia scriitorului: pe de o parte, anticipează caracterul şi destinul personajului-narator de-a lungul vieţii (caracter confirmat şi în celelate texte autobiografice) şi creează contextul înţelegerii deciziilor următoare, iar, pe de altă parte, introduce în scenă un *eu* ce stârneşte încrederea şi interesul cititorilor şi conferă textului verosimilitate prin caracterul autobiografic. Creaţia devine pentru Mihadaş singura formă de

[3] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, ed. cit., p. 208.
[4] Teohar Mihadaş, *Tărâmul izvoarelor*, ed. cit., p. 20.
[5] H. Cândroveanu, *Printre poeţi,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 87.

a-şi prezenta viaţa. *„Nu-şi resimte-atunci şi nu-şi aude trupul meu marea lui esenţa precum pădurile se aud pe ele înşile şi se resimt în pulsaţia marelui duh ascuns într-însele? Nestatornicia mea continuă şi graba suferindă de a pleca mereu altundeva, este aceeaşi stăruitoare goană a neostenitelor ape, grăbind spre niciunde, ape şi nestatornicii izbucnite din rărunchii frumuseţilor voastre aspre, demne, imposibil de a le dobândi fără eroism”*[6].

Volumul se vrea a fi un medicament pentru spiritul autorului: prin retrăirea copilăriei, acesta se simte protejat şi justifică, de fapt, faptele sale viitoare. Rememorând copilăria şi primii ani de şcoală dintr-o perspectivă matură, acesta recunoaşte şi dă dreptate celor din preajma sa care anticipau destinul său. Un astfel de exemplu este tatăl său, a cărui imagine o evoca în nenumărate rânduri şi ale cărui vorbe aveau să se adeverească ulterior. Acesta era singurul din familie convins că destinul băiatului atât de iubit de familie nu va fi cel aşteptat. *„Ăsta ne întoarce într-o bună zi spatele şi-n veci nu-l veţi mai vedea”*[7].

Trăsătura definitorie a personajului narator se conturează în contextul cultural balcanic. Originea sa balcanică dezvăluie un copil aflat în comuniune cu natura, pasionat de meditaţie şi contemplare, cu un intelect însetat de cunoaştere şi înclinat spre literatură şi arte. Abia mai târziu va conştientiza că toate aceste atuuri ale sale îl situează deasupra celorlalţi, iar atitudinea sa se va schimba şi va acţiona în consecinţă. Nu este o atitudine de mândrie, ci, mai degrabă, este comportarea specifică haiducului din baclani, ale cărui reminiscenţe îşi fac simţită prezenţa încă din copilărie. Dorinţa de a merge la şcoală şi refuzul tatălui de a-l sprijini pe acest drum produc în sufletul copilului de atunci o ruptură adâncă, evidentă mai cu seamă în relaţia cu familia. Imaginea tatălui este afectată de atitudinea sa faţă de dorinţa băiatului de a merge la şcoală. *„Mă batjocorea întruna pentru poziţia mea de elev. A te face domn însemna, pentru el, renunţarea la demnitate, la bărbăţie, a deveni un soi de cucon vrednic de dispreţul oamenilor adevăraţi. Se simţea ruşinat între oameni de situaţia mea”*[8]. Copilul trăieşte sentimente contradictorii în ceea ce îl priveşte pe tatăl său. Ura faţă de el, faţă de deciziile luate de acesta se combină cu mila generată de imposibilitatea omului de a vedea dincolo de propriile lui nevoi şi dorinţe. Familia era subordonată tatălui, fără a se putea împotrivi în vreun fel, datorită statutului acestuia de cap al familiei şi de sprijin financiar. *„Să mă fi lasat să servesc masa. Să se fi gândit la mama care s-a chinuit bolnavă, toată dimineaţa, ca să ne vadă pe toţi strânşi în jurul mesei. Mi se părea monstruos. Era un sacrilegiu. A călcat în picioare mâinile mamei, a izbit brutal în sufletul ei. Nu aveam de gând să stau pe capul familiei, milog şi de pomană, nu aş fi luat pâinea de la gura surorilor. Mi-aş fi găsit eu ceva de lucru. Dar, nu trebuia să mă smulgă, chiar în duminica aceea, la ora prânzului, de lângă bucuria mamei. Îl uram, fiindu-mi totodată milă de dânsul, ceea ce, dacă ar fi înţeles, l-ar fi durut mai greu”*[9].

Imaginea mamei este învăluită într-o aură de respect şi veneraţie întrucât ea este fiinţa care crede în el şi îl încurajează, trecând peste deciziile bărbatului şi îmbunându-l de câte ori vine vorba despre decizii contradictorii. Femeia îl sprijină pe elevul dornic de a învăţa şi crede în destinul său. Deşi bolnavă, ea are încrederea că fiul ei ca ajunge un om învăţat, om cu carte, capabil să-şi sprijine familia şi să-şi ajute surorile. Credinţa mamei s-a adeverit doar parţial, căci tânărul ajunge un intelectual renumit, care luptă pentru dreptate şi adevăr, însă nu are puterea de a-şi ajuta familia rămasă pe meleagurile natale. *„A trece brusc de la hainele ciobăneşti la cele domneşti, din stofă englezească...de la somnul pe jneapăn...la cel din pat,...de la încălţăminte dură...la pantoful coconesc din piele fină, de la traistă la ghiozdan...mă făceau pe mine să mă simt ridicol, iar pe tata, să râdă amarnic de soarta afuristită ce i-a fost scrisă unicului său băiat. Numai mama vedea în metamorfoza asta ceva*

[6] Teohar Mihadaş, *Tărâmul izvoarelor*, ed. cit., p. 251.
[7] *Ibidem*, p. 72.
[8] *Ibidem*, p. 69.
[9] *Ibidem*, p. 153.

*interesant și de bun augur. Nu era chip s-o clintești din credința și convingerea ei, oricât de fără înțeles ar fi părut, nu era chip să o faci să zâmbească, oricât de iscusită ți-ar fi fost limbuția batjocorii. Parcă se însănătoșea văzând cu ochii. Surorile mele erau mândre de mine"*[10].

Rememorând satul balcanic cu oamenii apropiați, cu tradiții și ocupații specifice, Teohar Mihadaș conturează imaginea omului locului și, de ce nu, se conturează pe sine, ca spirit și personalitate desăvârșite în acest mediu multicultural. *„Neistovitul „filon al amintirilor" alimentează o deznădejde nu atât resemnată, cât vitală, contrariată. Elementele ce ar particulariza amintirea trec aproape întotdeauna în plan secund, mai importantă fiind starea capabilă să le reînvie"*[11]. În centrul tuturor evenimentelor specific balcanice se află omul, de o noblețe ieșită din comun, simbol al onoarei și al civilizației. Evenimentele narate evidențiază valorile civlizației balcanice; se remarcă ospitalitatea specifică oamenilor și atitudinea față de ceilalți. Primitor și deschis în relațiile cu ceilalți, omul balcanic își pune la dispoziție toate ale sale pentru bunăstarea celuilalt. Generozitatea îi caracterizează în raport cu ceilalți, fiindcă balcanicii sunt muncitori, grijulii cu ceilalți, plăcându-le mereu să fie remarcați printre ceilalți. *„Tot în grădină se rostogoleau deasupra jărateculuialți berbeci și alte sterpe, trase în frigări...Așezați în jurul mesei lungi, înstinsă în odaia, luminată cu lămpi atârnate în pereți și unghere, nuntașii se ospătau oferind unul altuia din ceea ce a adus fiecare"*[12].

Acestor caracteristici li se subordonează orgoliul și amorul propriu, izvorât din spiritul de competiție. Puternic încercați de ocupația străină, balcanicii acordă credibilitate individului în sine, și nu comunității supuse atâtor nenorociri. De aceea, conform codului eticii particulare, balcanicul pune preț pe familie și pe bunăstarea ei, plăcându-i să se evidențieze în fața celorlalți. *„Nunta începea joia și era mare întrecere între familiile lor care anume s-o facă mai frumoasă. De obicei a mirelui era mai răsunătoare"*[13]. Spiritul de competiție face parte, de asemenea, din profilul balcanicului și individualizează spațiul balcanic. De aici derivă și neîncrederea în puterea autorităților, despre care consideră că practică favoritismul și lipsa de egalitate între cetățeni. Astfel, se naște atitudinea lor de răzvrătiți în fața puterii, atitudine ce se întipărește puternic în fibra lor intelectuală. Nu întâmplător, se poate aminti un detaliu referitor la biografia scriitorului Teohar Mihadaș. Crescut în spiritul acestei concepții, Mihadaș ajunge în România și practică aceeași nesupunere față de sistemul de conducere comunist, lucru ce atrage după sine ani grei de închisoare și asuprire. Reprezentanții puterii nu se bucură de respectul așteptat, ci mereu li se evidențiază incompetența. *„În aceeași zi însă cei patru jandarmi au pornit spre stânile de la Grămini...S-a suit pe ei încercându-le spinările. A dat porunci înspre pădure celor care, chipurile ar fi stat acolo ascunși, să tragă fără strigare în cei care s-ar apropia, civil sau kaki îmbrăcați...Zadarnice le-au fost rugămințile și promisiunile, zadarnică tânguirea și plângerea. Cu câte o talpă în fundul lor lătăreț, aplicată scurt și zvâcnit, cei patru intraseră până la gât în nămolul împuțit al morții"*[14].

O explicație a acestui fapt ar fi concepția pe care balcanicii o au asupra libertății. Este atitudinea haiducului care luptă singur pentru libertate, e neînțeles de cei din jur și, adesea, e părăsit de ceilalți. Această atitudine se maifestă și asupra celorlalți care, deși nu sunt haiduci în sensul propriu al cuvântului, acționează asemenea acestora, manifestându-și libertatea prin existența individuală, în sânul familiei și evitând existența în comunitate.

[10] *Ibidem,* p. 192-193.
[11] M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, *Dicționarul scriitorilor români,* Editura Albatros, București, 1994, p. 189.
[12] Teohar Mihadaș, *Tărâmul izvoarelor*, ed. cit., p. 208.
[13] *Ibidem,* p. 207.
[14] *Ibidem,* p. 185-186.

Natura sacralizată capătă atributele patriei. Sentimentul patriotic al balcanicilor este afectat de împrejurările istorice, lucru care intensifică patriotismul. Astfel spus, patria lor se identifică cu natura, cu munții și dealurile, cu natura bogată și primitoare. *„Acestea sunt hotarele țării mele, ale țărânii mele, haimatul fermecat înspre care tânjește noapte de noapte sângele meu; iată spațiile obârșiilor, vatra de baștină a vieții mele, a gravelor ei chemări și melancolii. Miezul acestor belșuguri, al acestei geografii limitate în întindere dar nelimitate-n năzuința înspre înălțimi, broșă strălucitoare a acestor tării ametite de galbenul religios al grânelor, înfiorate până-n moarte de oftatul rece îmbălsămat al molifților când în așternuturile lor temute vântul stârnește șoapta genunii și voluptatea ultimelor margini, binecuvântate de mila și vraja erotică a luceferilor, mutate în netimp și-ncremenire de aura incandescentelor zăpezi de sub stele, piatra scumpă de pe aceste largi brățări de aur, este Tauria”*[15].

Deși spirit războinic cu simț al onoarei, balcanicul dă dovadă de bun-simț, manifestat mai cu seamă prin simțul umorului și atitudinea pozitivă. De asemenea, balcanicul nu este nici religios în mod excesiv, nici superstițios, fiind gata să glumească pe seama celor care exagerează în aceste direcții. *„Omul a povestit din fir a păr, cu respirația întretăiată și gura uscată, tot ce s-a petrecut în poiana de peste pădure...- Halal voinic! Să te sperii în așa hal de-o nălucă, de-o oaie...- Bre, bre, ce ți-i și cu vitejia tinerilor. – E-n stare să se prindă la trântă cu ursul, dar face în cioareci de frica unei oi rătăcite. Și-au râs oamenii cu poftă, făcând haz de pățania flăcăului”*[16]. Hazul este valorificat de balcanici și în relațiile cu meseriile practicate. Astfel că ocupațiile intelectuale, înclinația spre studii, aprecierea omului cultivat sunt inutile în acest mediu geografic. Omul balcanic nu agreează activitățile neclare, nepalpabile, iar cei care le practică nu sunt apreciați. *„A te face domn, însemna, pentru el, renunțarea la demnitate, la bărbăție; a deveni un soi de cucon vrednic de disprețul oamenilor adevărați... Auzi femeie, spune către mama, în derâdere, fiu-tu, ăsta, s-a domnit al naibii. Mâine, poimâine, cine știe ce va ajunge. N-ai să-ți încapi în piele de semeție. Hai, ridică-te din pat, du-te la biserică, să ocupi loc alături de preuteasa și dăscălița, că așa ceva ți se cuvinte de-acuma: ai, doar, fecior la învățătură”*[17]. Totuși, deși reticent la tot ce înseamnă activitate intelectuală, balcanicul simte mândrie odată ce este apreciat în colectivitatea sa. Bazat mai mult pe simțul rațiunii decât pe estetic și cultural, acesta poate aprecia valoarea intelectului, deși rămâne rezervat în gesturi și emoții, din prudența de a nu fi ironizat de ceilalți, *„tatăl meu nu-și mai încapea în piele de mândrie. În voluptatea mută a bucuriei, surâdea reținut. Ochii lui parcă erau ai unui copil, strălucind în lacrimi...”*[18]

Bunul-simț balcanic se caracterizează prin preocuparea pentru viitor, pentru stabilitatea familiei și prin manifestarea instinctului de conservare. Acestea se manifestă prin grija față de familie, prin asigurarea traiului necesar. Totuși, grija față de copii nu se manifestă prin răsfăț excesiv, ci este, mai degrabă, o iubire mascată sub semnul responsabilizării. Tatăl, capul familiei, vrea ca băieții să știe meserie, să fie harnici și determinați. Ambiția părinților este să crească copii pricepuți, care să ducă mai departe tradiția familiei. Felul acesta de a vedea viața, de a fi nesupus unei ordini prestabilite oferă balcanicilor posibilitatea de a se descurca singuri, fără a fi supuși.

Ocupația de bază a aromânilor este păstoritul. Acest lucru este determinat de relieful care favorizează dezvoltarea activităților pastorești, caracterizate prin transhumanță și nomadism. Practicând transhumanța, păstrorii se mutau periodic cu oile între două regiuni, mutare cauzată de condițiile climatice. Uneori, aceștia practicau și nomadismul, în sensul că, odată cu oile, păstorii își mutau întreaga gospodărie. Transhumanța e un obicei mai vechi și

[15] *Ibidem*, p. 11-12.
[16] *Ibidem*, p. 230.
[17] *Ibidem*, p. 69.
[18] *Ibidem*, p. 70.

pare a fi mai comod pentru aromâni. Primăvara, conform tradiției, aceștia urcă cu oile la munte unde păşunează peste vară, până la venirea toamnei. Odată cu sosirea toamnei, aceștia coboară împrejurul casei, unde își instalează stânele. Conform tradiției, turmele de oi sunt îngrijite de păcurari, care se deprind de mici cu aceste activități. Cu alte cuvinte, nu e nevoie de inițiere în aceste activități, fiindcă păstoritul e practicat din generație în generație, astfel că băieții din familie se deprind din pruncie cu acest lucru, născându-se, copilărind şi trăind printre păstrori. Activitatea păstorului se desfăşoară în jurul stânei. Aici, el se ocupă de sănătatea şi bunăstarea animalelor care devin a doua familie a ciobanului iubitor. *„Se stabileau între om şi animal un fel de relații de dragoste şi încredere ca între bărbat şi femeie atunci când se iubesc. Blândele necuvântătoare simțeau că sunt iubite şi iubeau la rândul lor, simțindu-se fericite, ca orice ființă când iubeşte, pe stăpânul care veghea cu mare grijă şi pricepere asupra lor. Ele dăruiau mai mult fiindcă simțeau că şi stăpânul li se dăruie, mai mult, mai de la inimă”*[19].

Situația financiară a păstorilor era una bună, aceștia aveau suficient câştig pentru a-şi întreține familia. Cu toate acestea, ei erau chibzuiți pentru a avea resurse în vremurile grele. Uneori se întâmpla ca, după o iarnă grea, turmele de oi să fie decimate de frigul puternic. Acest lucru nu putea fi împiedicat, fiindcă turmele de oi erau foarte mari şi nu puteau fi adăpostite în locuri ferite. Aceste turme aveau un conducător, un celnic, care ținea turmele unite şi stabilea diverse tranzacții comerciale. *„Colnicul Nicu avea răspunderea conducerii. Călărea pe un cal alb ce ştia să calce în buestru, cu mătăniile între degete învârtindu-le liniştit ca-ntr-un ritual, lua contacte diplomatice cu autoritățile, cu marii negustori şi cu poterimea. Se îngrijea de plata dărilor şi a păşunii. Purta evidența cheltuielilor şi-a câştigurilor şi hotăra ziua plecării”*[20]. Fiind organizați astfel, niciun cioban nu are voie să facă tranzacții comerciale de unul singur. Se stabileşte o înțelegere între ciobani şi ea se respectă. Veniturile sunt împărțite în funcție de numărul de oi pentru fiecare cap de familie. În felul acesta, fiecare era mulțumit, iar ciobanii nu rămâneau cu marfa stricată sau nevândută.

Conform obiceiului, odată cu venirea primăverii, oile sunt pregătite pentru a urca la munte. Totul este pregătit din timp, reprezentanții fiecărei familii se întâlnesc pentru a stabili detaliile plecării. Femeile se pregătesc şi ele, pregătesc cele necesare pentru plecarea bărbaților la munte. Odată organizați, convoiul pleacă spre locul ales. Muntele este pentru păstorii aromâni locul sigur în vremurile grele, sursa de hrană pentru animale, dar şi un refugiu în care aceștia uită de griji, se întâlnesc unii cu alții, petrec în voie bună, cântece şi glume. *„Pe la începutul lunii mai, pe drumurile ce suiau înspre Tesalia, se ridicau zvonuri de clopote şi tălăngi şi, la câteva zile dupa aceea, pulberi se ridicau la orizont, iar măgurile şi păşunile Tauriei înnegreu şi înălbeau de revărsarea turmelor mari de oi”*[21]. Referitor la lumea surprinsă atât de frumos de Mihadaş, Hristu Cândroveanu afirma, că *„poetul dezvăluia acolo o lume – parcă de pe alt tărâm, el eresurilor, al chipurilor de oameni de cremene, dar şi ai purității, omeniei, visului, din Macedonia autorului”*[22].

Un alt aspect prin care spațiul sud-dunărean se reflectă în opera lui Teohar Mihadaş este imaginea haiducului. Semn al medievalității specific zonei sud-dunărene, haiducia apare în romanele lui Mihadaş ca un fenomen care nu dispare niciodată, fiind un model uman caracterizat de dorința de a face bine şi de destinul său tragic. Mântuirea prin acest destin tragic îi asigură contiuitatea în istorie, haiducul rămânând după moarte eroul salvator, aşa cum se întâmplă în romanul *Pinii de pe Golna.*

[19] *Ibidem,* p. 109.
[20] *Ibidem,* p. 109.
[21] *Ibidem,* p. 26.
[22] H. Cândroveanu, *Printre poeți,* ed. cit., p. 91.

Zonă specific păstorească, în sudul Dunării, haiducul conviețuiește cu pastorul. Este vorba de haiducul de legendă, eroul intrat în mentaliatea colectivă ca fiind capabil să înfăptuiască binele în folosul celorlalți. *„Și-au văzut atuncea cei de față, rămași cu ochii căscați, lucru peste fire, minune aievea înfăptuită: Thanu Vazura – căci el era unul dintre lotri – clocotind de mânie, a scăpat din oțelul mâinilor lui, în cleștele furiei dezăgăzuite, fiarele ce încleștau mâinile celor depoziți în beci și, cu câte o smucitură însoțită de cîte un scîșnet din dinți arătați la lumină înfricoșător, a rupt ca pe niște petece cătușele, poruncind: La casa și rosturile voarâstre! Și s-a mistuit iarăși în noaptea din care apăruse, ca o nălucă din altă lume."*[23] Apelând la imaginea haiducului în romanul său, Mihadaș prezintă condiția tragică a acestuia, deja cunoscută în literatură, care îi atribuie acestuia rolul de erou. Thanu Vazura este asociat cu ideea de renaștere și de salvare din mâinile asupritorilor. Tragismul ce îi învăluie portretul conferă eroului o aură romantică. *„Mă mai întrebi dacă știu care și cum a fost sfârșitul prietenului tău Thanu. Desigur că știu. Toată lumea vorbește despre el, și nu numai aici în Tanara, ci-n tot ținutul de velhi, ca despre un haiduc fără seaman"*[24].

Analizând profilul haiducului, se observă o atenție asupra evocării narative. *„În plus, angajării directe de până acum, exprimată de obicei liric, îi ia locul evocarea narativă. Interesul scriitorului se deplasează de la funcția preponderant simbolică la una tipologică prin excelență"*[25]. Accentul cade pe profilul personajului conturat din evenimentele evocate. Tipologia haiducului nu este prezentată subiectiv de narator, asemeni unui tablou pictat cu delicatețe și talent, ci se dezvăluie în mod obiectiv din acțiunile și voința personajului de a deveni o legendă. Narațiunea este infuzată cu aspecte de descriere poetizată, portretul celui în discuția căpătând note exotice, care îmbunează imaginea haiducului și îi oferă o notă de lirism. Statutul său social îl moștenise de la tatăl său care, deși avea posibilități financiare pentru a-și educa fiul la școli renumite, a preferat ca acesta să urmeze *„cauza velhilor"*[26]. Astfel, *„și-a trimis feciorul la școlile velhești pentru c-așa credea el că-i de datoria sa, și pentru că așa-i plăcea…Și era cu neputință să-l scoți dintr-ale lui"*[27].

Într-o continuă stare de neliniște, haiducul duce o existență pitorească, colindând pădurile și munții și fiind adesea surprins în momente de cumpănă. Talentul de prozator al lui Mihadaș se regăsește aici într-o formă fericită. Infuzat de nuanțe lirice, specific balcanice, textul său excelează în secvențele narative care construiesc tipologii umane valoroase. Imaginea haiducului se conturează prin descriere poetizată și se definitivează în secvențe de narațiune. Astfel, haiducul înglobează în sine o lume mitică, legendară care vine să echilibreze în manieră proprie lumea obișnuită. Este vertical până la capăt și nu cedează presiunilor, ba mai mult, acceptă să plătească cu prețul vieții adevărul și demnitatea. Prin imaginea haiducului, prozatorul conturează o lume *„unde se trăia dur, însă și angelic, în vicisitudini, în furtună, dar și în lumină, o lumină a simplității și a fraților, neprihănit, ca în zarea dintâi, adamică, a omenirii"*[28].

Sfârșitul tragic, corelat cu imaginea mormântului amplifică dimensiunea simbolică pe care haiducul o are în mentalitatea colectivă. Considerat un pericol pentru noua organizare politică, haiducul este încolțit și arestat, cu sentința deja hotărâtă înaintea prinderii sale. Procesul, organizat doar de ochii lumii și pentru a mima dreptatea și ordinea instituite odată cu noua conducere, a fost unul specific învingătorilor. Thanu Vazura refuză orice gest de milă și compasiune venit din partea celor care îl judecă. Ba mai mult, cu aceeași atitudine de învingător, merge spre moarte precum ar păși prin viață: cu frunte sus. *„- Acuzat, se*

[23] Teohar Mihadaș, *Pinii de pe Golna*, Editura Delta Press, Cluj-Napoca, 1993, p. 60.
[24] *Ibidem*, p. 246.
[25] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, ed. cit., p. 300.
[26] Teohar Mihadaș, *Pinii de pe Golna*, ed. cit., p. 71.
[27] *Ibidem*, p. 71.
[28] H. Cândroveanu, *Printre poeți*, ed. cit., p. 91.

*adresează prezidentul către Thanu, legea ne cere să te întrebăm şi pe tine…Poftim, ai ceva de spus, de adăugat, la cele ce s-au dovedit aici? –Păi, ce să spun, a fost minunat, a fost o feerie. Binemeritaţi din partea patriei. Eu personal însă, ca un fel de omagiu suprem faţă de persoana voastră…, a domniei-voastre, precum şi faţă de înalta funcţie pe care o îndepliniţi aici cu toţii , v-aş tăvăli – o dac-aş putea!"*[29]

Legătura inseparabilă a haiducului cu muntelui este conturată de Teohar Mihadaş în mod simbolic. Muntele îi continuă memoria, amintirea a ceea ce a trait aici. *„Lumea ocolea locul. Zicea că este ţarină cu demoni. Ştiau legenda celor patru pini, felul ciudat în care crescuseră acolo chiar în clipa în care i-au aruncat pe cei patru haiduci în groapă şi, lucru şi mai straniu, care confirmă temerea şi credinţa oamenilor, din groapa în care a fost azvârlit prietenul Thanu Vazura, creşte alt pin, al cincilea, şi-a atins deja cinci metri, deşi coniferele, ştim bine, cresc foarte-ncet"*[30].

Scrierile lui Teohar Mihadaş au ca nucleu dragostea şi mândria pentru meleagurile sale natale. *„Teohar Mihadaş a avut întotdeauna,…- a avut insistent nostalgia începuturilor, a arhetipului etnic de la care el şi obştea lui se revendică; mândru de obârşia sa, o obârşie aleasă, pilduitoare şi invidiabilă, în concepţia lui"*[31]. Scriitorul dovedeşte o mentalitate bazată pe înţelegerea şi prezentarea unei lumi diversificate etnic şi lingvistic; acesta este locul unde s-a format personalitatea sa complexă, definitivată ulterior prin interferenţă celor două culturi: balcanică şi românească. Literatura spaţiului sud-dunărean devine pentru Teohar Mihadaş formă de eliberare personală, o modalitate de a retrăi cu nostalgie copilăria şi adolescenţa, dar şi de a rememora chipuri veşnice în sufletul său.

## BIBLIOGRAPHY


Băluţoiu, Valentin, *Istoria aromânilor din sudul Dunării*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2010.

Cândroveanu, Hristu, *Printre poeţi,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Djuvara, Neagu, *Aromânii – istorie, limbă, destin*, Editura Humanitas, Bucurşti, 2012.

Glenny, Misha, *Balcanii*, Editura Trei, Bucureşti, 2020.

Mihadaş, Teohar, *Tărâmul izvoarelor*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Mihadaş, Teohar, *Pinii de pe Golna*, Editura Delta Press, Cluj-Napoca, 1993.

Zaciu, Mircea, M. Papahagi, A. Sasu, *Dicţionarul scriitorilor români,* Editura Albatros, Bucureşti, 1994.

Muthu, Mircea, *Balcanismul literar românesc*, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.

Papacostea, Victor, *Civilizaţie românească şi civilizaţie balcanică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Simion, Eugen, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.


[29] Teohar Mihadaş, *Pinii de pe Golna*, ed. cit., p. 235.
[30] *Ibidem*, p. 249
[31] H. Cândroveanu, *Printre poeţi*, ed. cit., p. 87.

# *A 21ST CENTURY PERSPECTIVE ON FANTASY*

**Alexandra Toma**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: While fantasy is a genre as old as literature itself, through the long-standing tradition of legends, myths and fairy tales, the ever-expansion of fantasy and its continuous adoption of new themes, new elements and new mediums, such as video-games, force us to take a closer look at it and try to formulate a new understanding of what we have been familiar with since our childhood. This study is an attempt at formulating a contemporary perspective on fantasy, its elements and its attributes, at defining it outside the literary confinements and understanding its appeal through focusing on its psychology. A closer look at the many classifications of fantasy offers us a better comprehension of its diversity and of its success in providing characters the readers can identify with.*

*Keywords: fantasy, defining fantasy, characteristics of fantasy, classification, perspective*

Throughout its history, starting with the very first myths and folk tales, fantasy continued to expand, to include and add more elements to that ever-boiling 'Pot of Soup' or 'Cauldron of the story,' as Tolkien calls it. In the 21st century, readers of 'fairy stories' can define fantasy in a personal way, based on their experience, dreams and fears, but scholars like Pamela Gates, Susan Steffel and Francis Molton, using their combined teaching experience of almost eighty years, define fantasy literature as a representation of 'our personal need and the universal quest for deeper realities and eternal truth' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 2). Stemming from the oldest myths humanity has known and the humanity's need to understand the incessant struggle between good and evil, fantasy is 'imaginative fiction that allows us to explore major life mysteries without being limited by size, time or space' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 2). The authors point out the fact that, due to this unceasing attribute of the struggle, fantasy finds its power.

Fantasy has been defined in prior decades as 'the discovery of the real within the unreal, the credible within the incredible, the believable, within the unbelievable' (Egoff, 1981: 80) or as 'a serious form of the novel' that concerns itself with the 'exploration beyond empirical experience into the transcendent reality' (Swinfen, 1984: 234), but, in *Fantasy Literature for Children and Young Adults,* it is for the first time that we turn our attention to the psychology of fantasy.

From a psychological point of view, fantasy may be the result of the mental process of fantasizing, a product of the psyche's ability to render mental images of unreal and impossible objects, the content of fleeting fantasizing, such as daydreaming or reverie or the more complex mental process of systematically putting together imaginary personalities or adopting roles that allow the individuals to temporarily escape the reality they perceive as apathetic or antagonistic. From this perspective, 'it is no exaggeration to state that to be human is to fantasize' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 3) the literary fantasy being not only a product of daydreaming or reverie, but, in its earliest stages, a constant creation of objects that are not real or possible

Be that as it may, there are strong advocates that reason against the value of fantasy in daily life, bringing up the argument that daydreaming is a synonym for immersing into 'unhealthy self-aggrandizement' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 3), reverie being nothing more than indulging into unusable nostalgia. Another argument is that fantasizing encourages people to avoid confronting the problems, tensions or difficulties in their real life. This

perspective on fantasy approaches it only as evasive and counterproductive escapism, equalling it to 'psychological cowardice.' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 3)

Others claim that, while fantasy often facilitates the evasion or postponement of problems, it also offers the opportunity for a pause from the hardships one encounters while living. Moreover, this escape that only fantasy makes possible is both healthy and productive, since it provides the opportunity to develop skills such as designing alternative possible scenarios or experimenting with new roles and responses without running an actual risk. In this way, the use of fantasy is similar to creating a virtual space in which infinite scenarios and options can be tried out and tested without fear of failure.

If trying to define fantasy from a genealogical standpoint, one must firstly point to its direct ancestors: folk stories and fairy tales, both of which have the common origin of orally transmitted myths. The first literary fantasies are identified by Gates, Steffel and Molson to be the works of Hans Christian Andersen and Carroll's *Alice in Wonderland*, both of them being heavily influenced by the collected tales of Perrault, the Grimm brothers and others. Both authors departed from the cultural norms by eliminating some layers of didacticism and 'incorporated the here and now into their stories, creating believable worlds filled with enchantment' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 4). Not only these two first literary fantasies, but also every successful and valuable fantasy has created a new world of fascination that set that tale apart from the others in the past, the authors doing exactly what Lloyd Alexander described as digesting, assimilating and processing whatever the ladle has collected from the cauldron of the story.

While the definitions and categories of fantasy are always flexible and everchanging, especially since there are so many forms of fantasy, such as: music, dance, theatre, graphic arts, painting, sculpture and many others, the authors of *Fantasy Literature for Children and Young Adults* isolate six qualities that aid in devising a universal true and valid definition. These qualities are:

- Fantasy is either imitative or derivative, since it depends either on what has once existed or exists in the present;
- Fantasy is original and creative, since it selects what already exists in the 'pot of soup' and combining them into original, never seen before, new forms;
- Fantasy is often a conservative force, due to its power of recreating what is no longer a reality or available and thus making permanent use of retrieval, memory and preservation;
- Fantasy is an agency for change, regeneration and deliverance due to its refusal of being tied to the past or to the present, to the visible and physical objectiveness, to what has already been established, while toying with possibilities, with what has so far been inexistent or an infinite number of imaginable futures;
- Fantasy aspires to the ideal, the superior or the luminous, since it is unwilling to accept physical and finite limits, thus becoming an available space for fostering religion;
- Fantasy is subversive, removing facades, weakening the pillars of convention and revealing the often self-centredness hiding behind respectability, due to its proclivity for outrageous what-ifs and its adamant refusal to be confined within the tradition boundaries set by its predecessors (Gates, Steffel and Molson, 2004: 6).

Inconsiderate of whether looked at as aesthetic, social, political or religious commentary, fantasy, can be defined, in the simplest terms, as 'imaginative fiction that can provide alternative realities, allowing us to explore issues of size, time and space steeped in the human need to understand good versus evil' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 6).

In order to be considered a fantasy, a literary work of art for children or young adults, must fulfil two requirements: the presence of phenomena that do not and cannot exist in the

real world and the presence of minimum one human or human-like character with which the readers can identify. The existence of impossible phenomena, may it be talking animals, mythical creatures, magical objects animated objects, enchanted potions with supernatural powers, gigantic or miniature humans or any other phenomena that is unreal and impossible, no matter the plausibility of all the other elements, makes that literary piece a fantasy. On the other hand, no matter how rich in details or evocative an imaginary world may be, it is bound to open itself to boredom and rejection from the reader, without the presence of a human or human-enough character for the fate of which the readers can care, thus becoming emotionally involved.

Besides these two mandatory requirements, two other criteria are often quoted as essential due to their presence in the most admired or popular fantasies. These two are the 'arresting strangeness' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 7) and the internal order. The first one refers to the ability of fantasy to shock or startle the reading public because it contains something outstandingly different, may it be horrible, delightful or just bizarre. The second criterion refers to the internal organisation or rationalisation the fantasy adheres to, indifferent to the physical laws or human behavioural principles it violates. However, these two measures are not universally accepted directives, but supplementary evaluative criteria (Gates, Steffel and Molson, 2004: 7).

For a fantasy literary work to be successful, the authors of Fantasy Literature for Children and Young adults point out five criteria that must be accomplished: internal consistency, originality, the capacity to incite wonder, a vivid setting and the style (Gates, Steffel and Molson, 2004: 10).

Internal consistency refers to the principles or laws that govern the fantasy. These regulations are devised by the author and they are most often in conflict with physical laws, but the most important aspect of them is not their reflection of reality or their rationale, but their consistency throughout the text. As long as the same rule or principle is maintained and respected throughout the story, it does not matter that it bends or that it is against natural laws. Internal consistency also refers to the way in which the authors deal with the crossovers or transitions from one world to the fantastical one. Internal consistency is given through the clear depiction of barriers and boundaries and through the justification of the invasion of one world or another.

The ever-growing number of fantasies published each year render originality difficult to be achieved, but those works that are 'original and fresh in subject matter, characters, setting, theme or style' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 12) are bound to attract the reading public's attention, interest and curiosity. The insistence on originality results in a challenge for resourceful and imaginative writers, while those less talented or merely crafty will, most likely, be discouraged. Originality does not come from inventing completely novel elements, but by combining the elements that are already in the cauldron of the story in a completely new way. This image was best described by Lloyd Alexander who further developed Tolkien's idea of the 'pot of the soup.' Alexander added two conditions that writers must respect in order to be welcomed to the cauldron of the story: to use as skilfully as possible whatever they have taken from the pot and add back to it their own stories. Originality thus can be defined as an original 'melange of original and traditional, unfamiliar and familiar, unconventional and conventional, fresh and imitative' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 14). The unexpectedness and successfulness of the result is owed to it being a blend of old and new, of familiar and unfamiliar, of conventional and unconventional, of fresh and imitative, fantasy manages to 'surprise and challenge readers while at the same time reassuring and comforting them' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 14).

The capacity to incite wonder is especially important, since without wonder and amazement, the story will fail as a fantasy. Wonder can exist in a story under three

elementary forms: the wonder felt upon encountering the bizarre, the alien, the Other (Gates, Steffel and Molson, 2004: 14); the wonder experienced when the cloud of the daily grind, of the familiarity, the cynicism of our daily lives has been lifted and we are suddenly able to see the beauty all around us, hidden until that moment; and the wonder sparked by the restitution of hope and faith in the existence of good, in the strong belief that the good will prevail over evil.

A vivid setting is especially important, since a distinct sense of place is crucial in order for the fantasy to be successful. Describing a story's setting vividly contributes to creating a compelling atmosphere that makes the readers feel that magic is bound to the manifest, the imminent, that anything can happen. An imaginary setting can be masterfully described in order to create a sense of wonder through the new world it had composed. For this secondary world to be accepted and enjoyed, the authors must detail and provide ample description not only regarding the landscapes or the living inhabiting it, but also of the laws governing them in order to also achieve internal consistency. Some devices often used in fantasy in order to secure the reader's understanding of the fantasy world are: maps of the imaginary world, lists of the characters and their species or maybe supranatural/ magical powers, lists of places or events that happened before the story debuted and dictionaries of spells or words in invented languages, that the reader can refer to throughout the story. Moreover, a setting described vividly not only contributes to the fantasy's originality and ability to incite wonder, but, through the use of concrete and accurate detail, representing a setting the reader is familiar with, it also offers anchorage to reality and as a consequence make 'the suspension of disbelief in the fantastic that much easier to achieve' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 16)

No matter its originality, its internal consistency or its vivid setting, a fantasy is bound to end up in boredom and routine, in the absence of style. Narration style is especially important, since in its absence, fantasy loses its capacity to incite wonder. Just because fantasy is meant for children and young adults and it is bountiful in its diversity of characters, settings and departures from the familiar, it does not mean that lacking style is allowed. One could argue style is even more necessary in fantasy than in other literary genres, since it takes style, humour and expert narration to make sense of all the diversity that can exist in a single fantasy tale, but, even more important, to skilfully use whatever has been scooped up from the cauldron of the story.

All these five characteristics are a must-have of any fantasy, if it is to be believed by its readers. Of course, naïve or maybe less experienced readers are susceptible to accept anything their eyes fall on, but many more readers need reasons to believe in the work and keep on believing even after they have finished reading that literary contribution. These reasons, if they exist, can only be found within the work, in the presence of internal consistency, originality, ability to provoke wonder, vivid and detailed settings, as well as an enhanced sensitivity to the rhythm, intelligence and the patterns of words fashioned by the author.

In the history of fantasy, many critics and fantasists have attempted to classify or categorise the vast and diverse pool of fantasy literature. Their classifications were based on varied criteria such as subject matter, setting or the author's gravity in treating the subject. Perhaps one of the most popular fantasy classifications was imagined by Tolkien in 'On fairy stories,' his classification being based on the setting of the story. Tolkien's classification splits all fantasies into two categories: those that take place in the real world, the one we are all familiar with, called 'primary world' and those that take place, revolve or involve a world different from our common reality, called 'secondary world' (Tolkien, 1947). Thirty years later, Tymn, Zahorski and Boyer added to Tolkien's idea, naming the fantasies set in our world 'Low Fantasy' and those set in the imaginary world 'High Fantasy;' they described the

latter in the sense that it includes several subtypes such as faery tales, science fantasy, gothic fantasy and myth fantasy (Tymn, Zahorski and Boyer, 1979).

In *Fantasy Literature for Children and Young Adult* the authors kept in mind the multitude classifications and the diverse attempts made to categorise fantasies. It is with the full understanding of the way the same fantasy can be at the same time part of multiple and different groups in the same classification, that they chose 'to limit the primary classifications to three: fairy or folk tales, mixed fantasy and heroic-ethical fantasy' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 7). Although the primary categories are limited to these three broad categories, there is an honest difficulty in finding the perfect class one fantasy will fit into, which is why the authors propose 'relatively objective indicators' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 8) namely the subject matter, the plot, and the intent of the story.

Fairy tales are not only entertaining, but also instructive and a major contributor to the development of children's instruction and socialisation. Moreover, since fairy tales are highly imaginative, they are bound to cultivate children's imagination. By facilitating access to self-identification and self-imagining, fairy tales increase the children's comprehension of their own emotions and the emotional states of other people through the rich affective and psychological experiences offered. Through the introduction of wonder, beauty and mystery, fairy tales enlarge mental horizons and prove to be indispensable in cultivating the children's literary taste.

Fairy tales are defined as 'short narratives composed or written in prose' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 27) with a few generally common attributes, such as: a prosaic quality, an unique blend of simplicity, tenderness and practicality, very little ornamentation, repetition and very abstract description creating framework characters we are all familiar with, like: the youngest son/ prince, the old man, the old hag, the orphaned princess, etc. These common characteristics offer fairy tales a distinctive style specific to their orality that is also enhanced by the hinted presence of a speaker who directly addresses the audience looking for entertainment and masterful story-telling.

Fairy-tales do not work hard on depicting a vivid setting, describing sceneries or portraying characters, but instead avoid detailed descriptions of all kinds, often leaving out names, in favour of those details with significance importance to the plot. Fairy tales are not stories built around the history or the destinies of individuals, but of character types. Their disregard for detailed characterisation touches locale and chronology, the well-known formula of 'once upon a time' showing that the world of fairy tales is lacking a proper place or time. Besides these, all fairy tales present two important features that remain everlasting: the protagonists are overtly challenged to fulfil goals that involve journeys, physical ordeals and the passing of tests; and the frequency of number three.

Fairy or folk tales, encompass two subcategories: the folk fairy tales and the court or art fairy tales. While folk fairy tales tend to be as old as the tradition of oral story-telling, created by storytellers for a collaborative audience, art fairy tales are 'deliberately crafted by individual, known artists who either incorporate elements actually borrowed from folk fairy tales or imitate their form and spirit' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 33). While the components of the first subcategory are shorter tales, due to their oral origins, those belonging to the second category are much longer, sometimes even novel-length. From the orally transmitted tales, fairy tales further developed into art fairy tales and contemporaneity sees them gaining a new identity through picture books and retellings that carry on the heritage of teaching without sermonizing. It brings about the chance for exploration in the safety of a virtual setting and the opportunity to learn about the secret dangers of the world through the experiences of powerful characters, timeless and spaceless settings and action-driven, highly interesting plots.

Mixed fantasy are the most common of all fantasies and are defined as 'children's fiction that combines fantasy and realism in various ways and proportions' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 49). Since it mixes these two apparently incompatible universes of reality and fantasy, mixed fantasies pose interesting dilemmas for writers and readers alike. The problems aim at the conditions the author must meet in order for the joining of the two universes to be successful in the creation of believable settings, characters the readers can identify with and conflicts that drive the story forward. What sets mixed fantasy apart from the other two categories is the multitude of subcategories, which include journey tales, transformation stories, talking animals and toys tales and those that involve magic.

Journey fantasies, as the name properly suggests, are narratives involving some sort of journey, a subgenre especially popular with both the readers and the writers. A journey is identified as the travelling of one or multiple individuals from one place to another, the journey providing both the basis of the plot and the characters' motivation, but there seems to be no preference as concerns the number of protagonists or travellers in the recent years. In order to be a journey fantasy, it is not a requirement for the journey to end in a place different from the one where it began, but the protagonist must traverse a certain distance or terrain and in doing so, to learn about the place, the people and the culture of the land they pass through; they are also bound to undergo challenges, to overcome obstacles and achieve personal development.

Transformation fantasies provide an answer to the human nature and the habit of dreaming to be something we are not and provide the young readers with worlds in which the animals behave humanly and where size and form are inconsequential. Fantasies revolving around transformations can be further divided into four types, due to the type of transformation that takes place: 'from an inanimate into an animate; from animate to real; change in size; and human beings who change shape or form' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 74). In it generally true that the change is magically produced and seems to supply no other purpose than to provide the triggering event for a good story and to incite wonder.

Fantasies revolving around talking animals are some of the oldest mixed fantasies, their popularity having been retained due to several reasons; one of them concerns the fact that humans are generally interested and emotionally attached to animals and pets. Other reasons are: the conviction that 'all creatures sharing a common habitat and possibly a common destiny should be as close to one another as possible' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 80) and the fact that people sometimes see a reflection of themselves in animal behaviour. Moreover, there is an unrelenting desire to communicate with animals, a suspicion that animals can communicate with each other and a strong belief that humans are the superior species and it is a question of 'when' and not of 'if' for people to achieve the technological development needed to communicate to inferior species. The authors of *Fantasy Literature for Children and Young Adults* propose that talking animals can be classified in six categories: stories that use animal behaviour as allegory, tales with mythical-magical beasts, stories involving unicorns and dragons, those about centaurs and dinosaurs, stories about talking animals that talk, dress and behave as if they are civilised and stories that showcase an animal in a unique role (2004: 80).

Since there are several mixed fantasies that do not fit the categories already described, they have been collected and grouped under the same header: magic fantasy. While this might seem to be a superficial arrangement, it is appropriate to call them all magic fantasies, since it is magic that accounts for all tales and it is magic that plays an essential role in the plots of the stories. Moreover, they are stories in which a mysterious power impinges upon individuals, altering their lives in unique and unfamiliar ways, thus leading to unexpected results. The two most popular types of fantasies are those in which the magic is light-hearted, sometimes even mischievous and annoying, and those in which the results of the magical

intervention are depicted in a serious manner. Besides those, the ending of the 20th century and the beginning of the 21st century have revealed an increase in the popularity of gothic-inspired novels.

The third and last category, heroic-ethical fantasies are described as 'some of the most challenging of children's fantasy' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 111), the challenge of this subgenre resulting from the expectations that the theme and subject matter be highly engrossing and stimulating and the high standard it demands of the literary quality of the text. Heroic-ethical fantasies are adaptations from traditional heroic and mythic tales, the conventions of which demand the existence of a world of heroes, gods and titans, a world dominated by power and passion and passing moments of ecstasy far greater and more impactful than anything the reader can imagine. It comes as an obvious consequence, that the traditional material must be adapted and altered in such a way that it will for sure be comprehensible and most of all attractive for the targeted readers.

Heroic-ethical fantasy's central, but certainly not essential, feature is the presence of a secondary world, a world in which 'nonrational causality operates' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 113); this is the reason why heroic-ethical fantasy has also been called high fantasy. There are three ways the secondary world can relate to the primary one: complete self-containment, a direct relationship and an inclusion of one into the other. The first option refers to the fantasies in which the story starts off in the secondary world and does not depart from it, the existence of the primary world being completely ignored. The second variant addresses the story in which there is a direct relationship between the two worlds, a relationship set up by contrasting or comparing them, which results in an enhancement of the reader's wonder at the peculiarity of the secondary world. The third option depicts the instances in which the secondary world occurs within the primary world, its magical power being able to manifest itself in the primary world, but in a very restricted location within it.

Most commonly, heroic-ethical fantasies have as main characters young protagonists. This highlights that the authors do not only target their reading public by making this choice, but also strive to 'capitalize on youth's strong desire to identify with what they read' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 115). The identification of the readers with the protagonists is sophisticated and allows the readers the opportunity to try out new and varied roles that are commonly out of their range of circumstances. Heroic-ethical fantasy manages to garner the readers' emphatic identifications due to its ability to depict two types of heroism: the traditional understanding of heroism and 'the kind of heroism most young people are likely to be called upon to manifest' (Gates, Steffel and Molson, 2004: 121), both of these types being just as powerful in defeating the evil, even if the later one is considerably less dramatic or overtly heroic.

What is blatantly clear in the diversity of present-day fantasy literature is the difference between children fantasy literature and adult fantasy literature. While children literature came into being much later than adult fiction, it is now thriving, diverse and industrious and many differences can be observed between children and adult fantasy fiction. At a first glance, an obvious difference between children literature and adult literature is grounded in the fact that the human protagonists are young people, that the child-reader can easily relate to. Another difference involves the fact that, in the literary works dedicated to children, sexuality is avoided, while in the adults' literary creations it is not unusual to find such content graphically depicted. That being said, even if some tales are written for children and avoid sexual content, they do contain some of the most serious themes such as death and its inevitability, the struggle to hold onto hope and joy in the often frightening and sometimes cruel world and the eternal battle between good and the evil.

Another difference that can be observed arises from the fact that children books are focused on ideals, presenting the world as it should be, not as it really is like, which is rarely

tackled in adult books. Child-readers come to them mainly from stories in which the restrictions and the regulations of life are removed, while adults mostly want the young public to feed on moral examples. One could argue that children books' ultimate moral lesson is the happy ending, which clearly differentiates children literature from the adult one. The happy ending is not a final, contrived sugar coating tacked on artificially, but a much more profound element that turns the story in its latest stages towards hope and optimism rather than resignation.

The adult and children literature are similar in terms of plot complexity, themes and writing style. According to librarian Donnarae MacCann, the only difference that is worth being mentioned concerns the author's stylistic treatment when he writes for the children and which amounts to "overall tone of gaiety or sympathetic understanding pervading the story" (1965: 403). The same writer may allow bitterness, pessimism or other such attitudes to colour the narrative voice in books written for adults, while maintaining a cheerful, joyful tone in the narratives written for children. Even though the tone is cheerful and mostly filled with gaiety in the children books, that does not mean that these stories are deprived of illustrations of emotions such as love, hate, fear of death, grief, the yearning for success and violence, emotions that can be as easily found in adults' books (Babbitt, 1970: 1).

The question can also be turned around and it has been proposed by some critics that it is not the books that are written expressly for children or for adults, but it is the readers, the children and the adults that respond differently to the story. What is just an adventure or a fairy tale for some readers, may have a much more significant and profound meaning for other readers. Critic Neil Philip argues that children respond to what they read on an emotional level, while adults are more analytical. He compares in his article "Fantasy: Double Cream or Instant Whip?" (1981: 83) adults with philosophers in the sense that they produce solution using a progression of ideas, while children resemble the poets, gaining experience and insight through a condensation of images, thus experiencing emotions they may not be able to understand or explain otherwise.

While dealing with fantasy, children fantasy employs technique similar to those present in adult fantasy. Differences are to be noticed on several levels, the most superficial one being that of the format: children's books are most often shorter, printed in a larger fond, on pages with bigger margins, adorned with pictures and illustrations. Some fantasists consider that children have an intuitive advantage when reading fantasy. Children are more inclined to accept mystery, the lack of explanations and, by finding pleasure and wonder in the incredulous events presented to them, they are able to find joy and be happy in not knowing what is going to happen next.

No matter whether fantasy literature is written for children or adults, read by children or adults, whether it is successful or not in the suspension of reality, it is as needed today as it was upon its creation. It still fulfils the same purposes as it used to: its readers are provided with a space to explore, to contemplate escape, adventure and make mistakes, to benefit from the opportunity of bonding with others and share communitarian issues. Fantasy encourages us to trust, to fear, to love, to hate, to hurt, to rejoice, to find courage and to hope. Without fantasy, children would be left without a means to fill in the gaps between what they know and what they do not, while adults would be denied an essential coping mechanism. Fantasy is more than literature. It is an indispensable part of human life, of solving problems, of dealing with conflict, of growing up and managing the torturous 'what ifs.' Fantasy, through increasing our ability to imagine, learn, explore and share with the others, is what makes us humans.

## BIBLIOGRAPHY

Alexander, Lloyd. “High fantasy and heroic romance.” *Horn Book Magazine*.

Babbitt, Natalie. “Happy Endings? Of course, and Also Joy.” *New York Times Book Review*. 8 November 1970. Print.

Egoff, Sheila. *Thursday’s Child: Trends and Patterns in Contemporary Children’s Literature*. USA: American Library Association, 1981.

Gates, Steffel and Molson, Pamela S.. *Fantasy Literature for Children and Young Adults*. Steffel, Susan B., Molson, Francis J. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2003.

MacCann, Donnarae. “Wells of Fancy, 1865- 1965.” *Wilson Library Bulletin*. Nr. 40. December 1965.

Philip, Neil. “Fantasy: Double Cream or Instant Whip?.” *Signal 25*. May 1981.

Swinfen, Ann. I*n Defense of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature Since 1945*. Boston: Rutledge, 1984.

Tolkien, J.R.R. *On Fairy Stories*. 1947.

Tymn, Marshall B. *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Zahorski, Kenneth J., Boyer, Robert H.. London: R.R. Bowker, 1979.

## *THE URBAN RITE, BETWEEN TRADITION AND MODERNITY*

**Violeta Alina Preda (Hagiu)**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: A first meeting with the city will not show you myths, nor rites, nor relationships or kinship systems, nor neighborhoods or types of cultural organization.*
*Social and cultural behaviours derive their substance from observable reality. Thus, two different worldviews are born. One follows the religious and cultural dimension and is marked by the traditional, while the second is centered on the social dimension, bringing an element of novelty, of modernity, by trying to break from the past. The performance of rituals in these two worlds is necessary precisely to mark the transition of "status", from an old world to a new one, in which the individual is forced to shape his behaviour both emotionally and socially, in order to integrate and succeed in shaping a new identity status.*

*Keywords: rite, urban, tradition, modernity, behaviour*

Omul, ca ființă socială, se regăsește aproape permanent într-un proces de comunicare și consens, care-l transformă totodată și într-o ființă morală, generând astfel comportamentul colectiv, iar societatea reprezintă modul de viață nemijlocit. Problemele societății nu au ca referent societatea ca entitate văzută dincolo de individ ci surprind situațiile de viață ale multor indivizi, astfel încât individul și societatea devin entități inseparabile.

Urbanul are un caracter mozaicat, astfel că indivizii se modelează pe sine și își modelează comportamentul în funcție de mediul de viață. În acest context, familia plurigenerațională se destramă. În noul mediu, într-o astfel de societate a modernității, conflictul generațiilor este posibil, datorită încercării de rupere de trecut (norme, valori impuse de generații, rigiditate) și orientării către viitor (timp care nu mai poate fi controlat de predecesori, datorită faptului că apar împrejurări necunoscute, netrăite, neexperimentate). Populația tânără rămâne lipsită de un model de comportament, nu poate căuta un astfel de model în trecut, pentru că idealul nu se află în trecut ci mereu în viitor, trebuind să fie mereu (re)organizat. Este și motivul pentru care tinerii, atunci când sunt întrebați despre cutumele legate de momentele de trecere, fie că vorbim de naștere, nuntă sau înmormântare, răspund fugitiv și rețin doar elementele de formă ale ceremonialurilor dedicate acestor momente, fără a conștientiza importanța intrinsecă a săvârșirii acestor ritualuri.

Oamenii au aflat că își duc existența într-un mediu cultural numai în momentul în care au descoperit cultura celorlalți. Nu afli că săvârșești un ritual sau ceremonial decât atunci când observi că ceilalți oameni fac acest lucru într-un mod diferit. Într-o astfel de situație apare provocarea, descoperirea unui univers propriu al săvârșirii elementelor de ritual și, implicit a unor valențe noi ale propriei maniere de realizare a elementelor de ritual asupra cărora intervii, modifici, cauți noi forme de exprimare pentru a-ți asuma propriul mecanism de percepție și reprezentare.

Însușirea unei astfel de culturi sau integrarea într-un mediu cultural reprezintă, pe de o parte factorul diferențiator, dar în același timp unificator al oamenilor raportat la conștiința alterității.

Asistam astăzi la schimbări spectaculoase de funcții, importuri culturale, manifestate în cultura populară. Tehnica și mijloacele de informare în masă au schimbat obiceiurile, stilurile de viață, mentalitatea, cu precădere în cazul tinerei generații. Este din ce în ce mai greu să stabilim reperele actuale în cazul tradiției, să identificăm modalitățile de conservare a acesteia pentru a „evita” alteritatea și pentru a o putea integra în societatea modernă.

Permanența obiceiurilor, tradițiilor, a mentalității populare este asigurată de factori sociali, economici, politici, culturali care compun împreună societatea tradițională. Funcția pe care o îndeplinește un element în cadrul unui ceremonial are o importanță capitală; în cazul în care funcția nu mai corespunde, obiceiul este eliminat din comunitate. Există și situații când unele obiceiuri tradiționale se mențin găsindu-și motivația în credința generațiilor anterioare, însă sunt supuse desemantizării. Ritualurile de înmormântare, considerate printre cele mai conservatoare obiceiuri, au suferit și ele schimbări, tendința fiind de uniformizare.

Tradițiile zonale se mențin parțial, sunt performate de un număr mai mic de oameni sau sunt reprezentate numai anumite secvențe din ritual (nuntă fără brad sau înmormântare fără priveghi).

În societatea urbană riturile funerare sunt stilizate, se păstrează obligatoriu elementele care țin de rânduiala creștină. Deoarece acest mediu este format din populații eterogene ca proveniență se întrepătrund ritualuri specifice mai multor zone limitrofe.

Dansul, ca formă de manifestare, a avut o importanță deosebită în viața socială chiar de când era de neînlocuit în unele ritualuri religioase. Cu timpul și o dată cu apariția altor forme de exprimare artistică „moderne" s-au produs mutații în jocurile populare românești în ideea în care, o mică parte (hora) și-a păstrat funcția ritualică, iar cele mai multe au devenit sursă de distracție. Nunta, care avea un element central, dansul, hora mare, este importantă deoarece era momentul în care se împărțeau darurile, se „bucură" în prezent de o schimbare radicală. Nu numai că hora poate lipsi în totalitate, acest dans unificator care avea forța de a aduce laolaltă membrii comunității este înlocuită prin dansurile moderne sau de societate, în unele cazuri fiind chiar angajați dansatori profesioniști care anulează forma de exprimare a celor prezenți deveniți spectatori.

Costumul popular, o altă formă de racordare la social se află în permanență într-o zonă ondulatorie vechi-nou. Ca valoare culturală moștenită, costumul popular reprezintă elementul de vestimentație care asigură prestigiul și respectul în cadrul comunităților tradiționale. Astăzi, regăsim în urban costumul popular exprimat „modern". Fie au fost împrumutate anumite elemente ale acestuia, fie este purtat în totalitate, costumul popular s-a îndepărtat de la ideea de spiritualitate. De ce este nevoie să-l purtam? Pentru a ne aminti de noi înșine, pentru a nu ne pierde într-o lume a cărei constantă este uniformizarea. Tendinței de asimilare a tot ceea ce înseamnă modern reprezintă pericolul căruia i se opune tradiția. Dincolo de rolul pe care tradiția îl are în a păstra identitatea, se stabilesc și valorile clasice de bine, frumos și adevăr fără de care existența noastră și-ar pierde umanitatea. În comparație cu moda, costumul popular nu îmbracă dor trupul ci și sufletul.

În spațiul urban, costumul popular începe să se „afirme" din ce în ce mai mult, atât în cadrul ceremonialurilor nunții, caz în care mirele, mireasa și nașii poartă acest veșmânt care evidențiază identitatea la o anumită zonă, în funcție de elementele care decorează costumul; cât și în cazul botezului, atunci când un costum popular în miniatură care va acoperi trupul proaspătului creștinat devine „vedeta" petrecerii. Evident că nu ne mai putem întoarce la ritmurile vieții rurale și nu mai putem adopta în totalitate instrumentarul ritualului sătesc, însă acest lucru nu înseamnă că ceea ce este peren în tradiție nu mai poate fi importat. Deși privite din exterior, riturile par manifestări folclorice fabuloase, pentru cei care le cunosc însemnătatea, știu că riturile ascund înțelesuri profunde, atât despre relațiile interumane cât și despre relațiile oamenilor cu natura, marcând momentele importante ale trecerii lor prin lume și modelându-le comportamentul.

Comunicarea între membrii unei colectivități impune un context specific care generează acțiuni rituale, definitorii pentru comunicarea rituală: intenționalitatea, ritualizarea și contextul. Comunicarea presupune, de asemenea folosirea unui limbaj simbolic care reușește prin semnificație și interpretare să solidarizeze individul cu societatea și totodată cu legile nescrise ale naturii. Este important să acordăm o atenție sporită descifrării simbolurilor

deoarece „re-prezentarea simbolică nu poate niciodată să fie confirmată prin prezentarea pur și simplu a ceea ce ea semnifică, simbolul nu valorează, în ultimă instanță decât prin el însuși (...).Simbolul este deci, o reprezentare care face să apară un sens secret, el este epifania unui mister".[1]

Prin simbol, ca procedeu expresiv putem transmite pe de o parte idei, iar pe de alta stări sufletești, sentimente. În acest sens, se desfășoară anumite acțiuni care implică multiple practici de ritual și ceremonie.

Busuiocul, originar din India și China s-a răspândit cu rapiditate în Europa. Este o plantă lemnoasă, cu un miros puternic, crește fără a necesita condiții specifice, iar, conform tradiției, „planta a răsărit pe mormântul unei tinere, udată de lacrimile iubitului său, Busuioc".[2]

Există multe legende dedicate busuiocului care-l plasează pe acesta în contexte diferite, de la ideea de pedeapsă din partea divinității până la aceea de blagoslovire.

În ceea ce privește ritualul nașterii, busuiocul manifestă virtuți augurale care se regăsesc în practicile de după naștere, îndeplinite de moașă. Actele de ritual erau săvârșite pentru a asigura integritatea nou-născutului în familie și comunitate, protejarea de forțele răului. Momentele performării acestor practici care implicau folosirea busuiocului erau prima scaldă și primirea Ursitoarelor. Virtuțile integratoare ale busuiocului, asociate cu cele purificatoare ale apei folosite la prima scaldă transmiteau vigoarea, sănătatea și norocul pruncului.

Astăzi, mai ales în mediul urban, prima dată nou-născutul este spălat la spital și după ce vine acasă îl spală moașa. Bineînțeles că funcția ritului primei scalde este puternic alterată de modernitate, deși, sub o altă formă, trimiterea se face tot către asigurarea sănătății și a bunăstării copilului.

Primirea Ursitoarelor, reprezintă un alt act de ritual care privește destinul noului membru al familiei și al comunității. Acest ritual este cel care aduce pentru prima dată nou-născutul în contact cu Sacrul.[3] În mentalul tradițional credința în aceste interprete ale destinului este încă destul de puternică. Societatea urbană păstrează în cadrul ceremonialului de botez această tradiție, mult stilizată, se apelează la Ursitoare profesioniste, care, în cadru festiv, „ursesc" viitorul proaspătului creștinat. Ritualul complex al primirii Ursitoarelor apelează la busuioc ca element magic fiind implicat în acțiuni pozitive de prosperare a omului atât în plan fizic cât și mental. Deoarece încărcătura emoțională, în special a părinților, nașilor și moșilor, presupune asumarea unei responsabilități pe care o au față de cel care vine să primească „taina botezului", în apa sfințită din cristelniță se pune busuioc care „asigură" integritatea fizică și spirituală a celui botezat.

Busuiocul reprezintă o prezență constantă și în cadrul ceremonialului nupțial, în udarea rituală, moment în care mireasa stropește cu un mănunchi de busuioc participanții, în semnul crucii, ca o binecuvântare pentru a avea și ei noroc la căsătorie. În unele zone din Muntenia, busuiocul împodobește și plosca cu care se cheamă la nuntă. La oraș s-a renunțat în totalitate la acest obicei și se trimit invitații pentru a chema la nuntă. Nici ritualul udatului nu se mai păstrează decât izolat, în cartierele de case de la periferia orașelor, acolo unde s-au statornicit de-a lungul timpului comunități care au perpetuat acest obicei ca simbol al apartenenței la sacru și la puterea regeneratoare, purificatoare și fertilizatoare asociată apei.

Cu rădăcini în cultul morților, busuiocul apare și în actul ritual al oferirii pomenii. Întreaga mâncare și băutură este sfințită de preot cu apă și busuioc, după care se consumă.

---

[1] Gilbert Durand, *L´imagination symbolique,* PUF, Paris, 1984, pp.12-13

[2] Ion Ghinoiu, *Mitologie română. Dicționar*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2013, p.55

[3] Banța Carmen, *Ursitoarele-purtătoare ale destinului*, în Anuarul de Cercetări Socio-Umane „C.S. Nicolaescu-Plopșor", Craiova, 2005, p.140

Busuiocul prezintă variate valenţe etnologice regăsite nu numai în riturile de trecere ci şi în multe momente ale ciclului calendaristic. Busuiocul apare în formulele rituale care urmăresc aflarea ursitei (în seara Anului Nou, în ajunul Bobotezei, în noaptea de Sfântul Gheorghe). De Rusalii se împodobesc porţile cu ramuri de busuioc pentru protejarea oamenilor şi pentru spor în casă şi în gospodărie. De asemenea, se sfinţesc şi se resfinţesc icoanele tot cu busuioc, în Duminica Ortodoxiei.

Busuiocul poate fi privit ca un simbol al regenerării şi purificării datorită prezenţei sale în numeroase practici rituale şi ceremoniale.

O altă formă arhaică renumită a tradiţiilor populare româneşti face referire la simbolul arborilor sacri, în mod deosebit, bradul.

Bradul reprezintă însoţitorul omului de la naştere până la moarte. Este considerat un arbore sacru care promovează un complex de simboluri. Este văzut ca un *axis-mundi,* reprezentând centrul material şi spiritual. Ca simbol al existenţei, bradul asigură şi menţine legătura între pământ, locul în care îşi înfige rădăcinile şi cer, locul spre care se înalţă, evocând verticalitatea. Aparţine astfel, atât naturii terestre cât şi cosmice fiind simbolul vieţii şi al morţii.

În ritualul nupţial, bradul reprezintă pregătirea tânărului pentru călătoria/căsătoria sa. Prin forma sa, bradul transferă simbolic caracteristicile sale mirelui „mândru şi fălos”. Ritualul bradului de nuntă îşi pierde din ce în ce mai mult din semnificaţie în societatea modernă, unde, de cele mai multe ori se renunţă la acest obicei sau se înlocuieşte prin împodobirea unei crenguţe care se aşază pe masă în semn de belşug şi fericire a tinerilor căsătoriţi.

Considerat drept arbore protector, bradul este prezent şi în ritualurile de naştere, astfel că atunci când se năştea un copil, părinţii sădeau în grădina lor un brad pentru a proteja nou-născutul de forţele malefice. În comunităţile urbane acest obicei s-a pierdut sau se menţine izolat fiind înlocuit de plantarea unui pom fructifer, mai ales în zonele joase, de câmpie, unde bradul se aclimatizează mult mai greu.

Bradul este de asemenea şi susţinătorul tuturor riturilor funerare a tinerilor necăsătoriţi. Bradul reprezintă în cadrul acestor ritualurilor perechea care ţine loc de soţ/soţie în lumea de dincolo, fiind fixat alături de cruce, la căpătâiul mortului ca simbol al supravegherii şi înfrăţirii. Acest ritual se păstrează şi în urban, fie prin plasarea bradului la mormântul tinerilor care au murit fără să treacă prin ceremonialul nupţial, fie prin împodobirea mormintelor şi a crucii cu coronite confecţionate din crengi de brad pentru a se asigura legătura spirituală.

Astăzi avem coroanele funerare sau jerbele funerare, însă crengile de brad reprezintă materia primă principală în realizarea lor. În ritualul funerar, simbolul bradului semnifică împlinirea statutului social a celui mort. Bradul este arborele sacru care-l însoţeşte pe om în toate etapele de trecere din viaţa lui.

Colacul reprezintă un alt ritual care însoţeşte omul în toate etapele sale de trecere, atât la naştere, nuntă cât şi la înmormântare.

În cadrul ritualului de botez există obiceiul ca părinţii copilului botezat să ofere colaci naşilor ca semn de plată pentru a putea deschide „vămile văzduhului”. Pe masa ceremonială un rol esenţial îl ocupă colacii „fiinţe vii” care semnifică trupul şi viaţa activă. Deşi pâinea, colacii ocupau un loc de cinste în mentalul tradiţional fiind asociată hranei esenţiale, chiar întruchipării lui Dumnezeu, în societăţile moderne, în spaţiul urban, pâinea îţi diminuează încărcătura sacră fiind pusă pe masă din ce în ce mai rar şi din ce în ce mai lipsită de semnificaţie. Obiceiul colacului s-a păstrat însă şi în urban, în cadrul ritualului nunţii. În Muntenia se păstrează obiceiul în toate regiunile urbane, colacul miresei este rupt de naşă deasupra capului miresei înainte de a pleca la biserică. Mireasa dăruieşte apoi bucăţi din acest

colac pentru a oferi fericire și noroc celor care consumă, tot anul următor. Ruperea colacului semnifică de asemenea și fertilitatea.

Riturile care e practică la înmormântare, cele care au suferit cel mai puțin în urma globalizării și industrializării, pentru că sunt menite să ușureze trecerea în lumea de dincolo, au în centru colacul/colacii. Fiecare colac are o semnificație și un rol bine determinat în săvârșirea ritualului și se păstrează aproape nealterat și în comunitățile urbane: trei colaci principali (prescura, cap și arhanghel).

Omul citadin nu mai cunoaște sensul de origine al acestor semne simbolice însă le folosește ca pe un dat transmis din generație în generație. Simbolul poartă în sine mai multe informații care funcționează ca un cod pe care oamenii din trecut îl utilizau spre a comunica ceva despre ei și despre semenii lor. Alteritatea nu poate fi prezentată dintr-un singur punct de vedere, ea este în mod evident multireprezentațională. Discursul polifonic devine o necesitate a ființei umane moderne de a-și (re)găsi identitățile în spații culturale diferite.

Transformarea prin reflectare, plin plasarea oglinzii în fața oamenilor are rolul de a-i învăța pe aceștia să învețe să-și asume și să-și găsească un chip. Oglinda reprezintă dualitatea. Ea captează și trimite suflete din lumea nevăzută în lumea văzută. Acțiunea de a ne privi în oglindă înseamnă a coborî pe un nivel profund de identitate. Prin puterea de a portretiza uniunea dintre subiect și obiect, oglinda a fost considerată un simbol al înțelepciunii și autocunoașterii, *nosce te ipsum!*

Ca element în riturile de trecere, oglinda are o multitudine de semnificații: în cazul nou-născutului oglinda este privită ca element nefast, are valența unei interdicții deoarece până la împlinirea vârstei de un an, copilul nu trebuie să fie pus în fața oglinzii pentru că nu conștientizează proiecția lui. Privită drept o poartă magică între realitate și iluzie, oglinda joacă un rol important și în cadrul riturilor legate de moarte, în ideea în care oglinda poate reține sufletul sau vitalitatea celui care se privește în ea; la moartea cuiva, acest obiect se acoperă ca sufletul să nu rămână prizonier în camera mortuară și să poată trece cu ușurință în lumea de dincolo. Oglinda poate fi și un simbol al morții, în sensul că în lumea de dincolo începe o reflectare a vieții în alte dimensiuni decât cele cunoscute. Ritualul acoperirii oglinzilor sau mutarea lor într-o altă încăpere se regăsește atât în rural cât și în urban.

La polul opus, unul dintre accesoriile care sunt combinate să creeze un eveniment deosebit, care a creat o tradiție păstrată și astăzi, este oglinda miresei. Momentul în care mireasa se privește în oglindă nu trebuie perturbat. Mireasa își pune toate podoabele sau, tradițional, este aranjată de către nașă, iar pentru a avea o căsnicie fericită își privește chipul în oglindă. În spațiul citadin, obiceiul „gătitului" miresei este din ce în ce mai rar practicat, mireasa apelează la saloanele de înfrumusețare pregătindu-se pentru acest moment de trecere. Deși, aranjarea se desfășoară tot în fața oglinzii, acest obiect este depersonalizat, un obiect decorativ și practic. Aceeași funcție o are și în cazul mirelui care se bărbierește singur. Sunt foarte rare momentele în care bărbieritul mirelui se realizează de către naș. Acest obicei și-a pierdut funcția sacră și a fost eliminat din practicile ritualului de nuntă.

Teoria fundamentală a lui Gennep include în categoria riturilor de trecere, nașterea, nunta și înmormântarea, deoarece prin parcurgerea acestora, omul trece prin cele trei etape, fiecare etapă fiind însoțită de acte ceremoniale care pregătesc individul pentru trecerea la starea nouă. Renunțarea la un anumit statut produce un dezechilibru existențial, în mentalul omului tradițional. În etapa liminară, individul își pierde identitatea, se plasează într-o stare tranzitorie, nedefinită. Până la căpătarea unei noi identități sau până la integrarea într-o stare nouă, individul este vulnerabil. Ritul reprezintă „instrumentul" prin intermediul căruia se produce o modificare în cadrul ordinii sociale, o reorganizare după accederea în etapa postliminală.

Astfel, manifestările ceremoniale care însoțesc trecerea la un alt statut au drept scop restabilirea echilibrului pierdut.

În societatea urbană există o reflecție nouă asupra modului în care este percepută realitatea din jurul nostru și comportamentele umane, astfel încât riturile de trecere sunt supuse (re)adaptării care se desprinde din referentul lor real.

## BIBLIOGRAPHY


1. Banța Carmen, *Aspectele dezvoltării urbane în secolul al XIX-lea și începutul secolului XX*, în Revista universitară de științe sociale, anul I, Craiova, 2004;
2. Banța Carmen, *Ursitoarele-purtătoare ale destinului*, în Anuarul de Cercetări Socio-Umane „C.S. Nicolaescu-Plopșor", Craiova, 2005;
3. Gilbert Durand, *L´imagination symbolique,* PUF, Paris, 1984;
4. Ion Ghinoiu, *Mitologie română. Dicționar*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2013;
5. Maria Bâtcă*, Costumul popular românesc din județul Covasna*, în Revista de Etnografie și folclor (R.E.F.), tom 41, Nr.3-4/1996, Editura Academiei Române, București;
6. Max Weber, *Orașul,* traducere Dana Verescu, Editura All, București, 2013.

# *TRILLING'S OUTLOOKS OF SINCERITY AND AUTHENTICITY IN CULTURE AND LITERATURE*

**Amalia Purda**
**PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: This aim of this article is to expand upon the ideas expressed in "Sincerity and Authenticity" by Lionel Trilling. The book published in 1972 presents the lectures he delivered as Charles Eliot Norton Professor of Poetry at Harvard University in the spring of 1970. One of the most influential critics of the last century, Trilling proves to be a keen observer of the evolution of literature and culture over the last hundreds of years. Despite citing various philosophers and men of letters to differentiate between sincerity and authenticity, he never provides a unitary meaning of each concept. The fine line between them constitutes the thread that sews together different writings and spans of time.*

*Keywords: sincerity, authenticity, culture, literature, Trilling*

## Introduction

Lionel Trilling is one of the most influential critics of the last century who continues to inspire even nowadays. "Sincerity and Authenticity" was first published in 1972. Trilling identifies in these lectures, which were originally given in 1970 at Harvard, that culture has shifted from moral sincerity to "authenticity" and truth to one's self. The study presents the most relevant ideas expanded upon by Trilling in his book. He claims that this current modern ideal will bring about reform in all fields of society, and states that the West has already begun to see art and academia that indicate intrinsic authenticity (or authenticity to who one really is) as a new standard for the Western world. The first essay, "Sincerity: Its Origin and Rise," discusses a number of references, ranging from Arnold to Lacan. The debate becomes less ambiguous in section two, "The Honest Soul and the Disintegrated Consciousness," as it grows more philosophical with studies of philosophers like Diderot and Schiller. The dense philosophy of Hegel, Goethe, Nietzsche, and Rousseau are explored in the third section "The Sentiments of Being and the Sentiments of Art." The fourth essay, "The Heroic, the Beautiful, and the Authentic," includes a consideration of Jane Austen novels. Flaubert and Joyce are also included. The fifth section, "Society and Authenticity," examines Conrad's "Heart of Darkness" as well as the relationship between Nietzsche and Wilde. The final essay, "The Authentic Unconscious," focuses mostly on Freud but it also includes philosophers such as Sartre, Nietzsche, and Foucault.

## Biographical landmarks

In 1905, while people all over America celebrated the Independence Day, in Queens, New York, Lionel Trilling saw the light of day. Born into a Jewish immigrant family, Trilling was to become one of the most influential literary critics. He graduated high school in 1921 and then enrolled at Columbia University where he received B.A. in 1925, M.A. in 1926 and Ph.D. in 1938. He faced anti-Semitism when he tried to obtain his tenure as a professor at Columbia University when several of his colleagues resisted offering him tenure because he was Jewish. However, with the help of then university president Nicholas Murray Butler, Trilling was the first Jew to become a faculty member ("Biography - Lionel Trilling"). He was a contributor to the *Partisan Review* and his most known writings include: "The Liberal Imagination" (1950) – edited by Romanian Jewish-American Pascal Covici and the first collections of essays published by Trilling, "The Opposing Self" (1955) – in which he

discusses numerous literary figures in relation to the development of the self, and "Sincerity and Authenticity" (1972) – a mainly philosophical work in which he discusses the two moral values expressed in the title. Other important works are: "E.M. Forster" (1943), "Freud and the Crisis of Our Culture" (1955), "Gathering of Fugitives" (1956), "Beyond Culture: Essays on Literature and Learning" (1965), "Mind in the Modern World: The 1972 Thomas Jefferson Lecture in the Humanities" (1973). Lionel Trilling also dabbled in fiction publishing "The Middle of the Journey" (1947). His other two fictional woks, "Of This Time, of That Place and Other Stories" (1979), and "The Journey Abandoned: The Unfinished Novel" (2008) were published posthumously by Diana Trilling and Geraldine Murphy respectively. After dedicating his life to literature, Lionel Trilling passed away on the November 5, 1975.

**Introductory notes**

"Sincerity and Authenticity" was first published in 1972 and it contains the lectures that Lionel Trilling "substantially although not exactly" delivered as Charles Eliot Norton Professor of Poetry at Harvard University in the spring of 1970 (vii). The subject of the book reunites "the cognate ideals of sincerity and authenticity historically considered" (Preface), but however Trilling does not postulate clear definitions of the concepts. He considers the issues of sincerity and authenticity historically, ranging from Shakespeare to the twentieth century literature. Right from the beginning he emphasizes the idea of "the moral life in process of revising itself" (1).

**Literary and cultural references**

The book has a wide, meticulous, and insightful range of references. Shakespeare's plays are among the works that edify audiences of "human nature" and validate morality. Both Shakespeare and Trilling tend to imply that deceiving or betraying someone else entails deceiving or betraying oneself. To emphasize the importance of understanding cultural settings before inferring whether or not a person is sincere, Lionel Trilling mentions the biblical Abraham, who is labelled as "not sincere." Trilling also refers to Raymond Williams, the author of Culture and Society, where he delves into the meanings of terms like industry, democracy, class, art and culture, all of which playing a role in forming societal decisions. Joseph Conrad examines the literary representations of "European civilization" in his novel "Heart of Darkness."

Trilling distinguishes between French and English sincerity in an intriguing way:

> "In French literature sincerity consists in telling the truth about oneself and to others; by truth is meant a recognition of such of one's own traits or actions as are morally or socially discreditable and, in conventional course, concealed. English sincerity does not demand this confrontation of what is base or shameful in oneself. The English ask of the sincere man that he communicate without deceiving or misleading. […] Not to know oneself in the French fashion and make public what one knows, but to be oneself, in action, in deeds, what Matthew Arnold called 'tasks'..."

More precisely, the English enforce only a "negative obligation" not to lie, rather than the "true duty" to be absolute and honest. The French appear to be more concerned with the mind, while the English appear to be more concerned with the action field, business, or enterprise. A sincere or good man is allowed to keep secrets. "Dissimulation, feigning, and pretence" were main themes in literature. People were admired when they spoke frankly. As society divided into separate public and private circles, each person became a distinct individual, not just a member of a group or of a family. The idea of honesty grew more significant in both countries.

**The origins and the rise of sincerity**

Trilling addresses the question of the universality of morality and mentions two variables which make it "hard to believe there is any such thing as an essential human nature": the epoch and the culture (1).However, the history of literature is full of "moments when these differences, as literature attests to them, seem to make no difference, seem scarcely to exist" (1-2). In fact, the author argues that nature do varies and states that to regard "the moral life" as "unitary and its terms perennial" would be an error.

Paraphrasing Trilling we get the interesting idea that, at a certain point, the history of the moral life of Europe added to itself the "quality of the self." And that is in fact *sincerity* (2). The word cannot be attributed to someone unless given "his cultural circumstances": patriarch Abraham was far from being sincere, it cannot be stated if Achilles or Beowulf had the quality of sincerity, whereas Elinor's or Marianne's issue of sincerity might offer eloquent reasoning "on both sides of the question" (2).

Shakespeare's *Hamlet* is offered interesting meanings from the insight of sincerity, a revelatory quote belonging to Polonius: "To thine own self be true" (4). However, the path to the true self is difficult and Trilling laments "how hard it is to discern one's own self in order to reach it and be true to it" (5). Being true is not an easy undertaking: "if sincerity is the avoidance of being false to any man through being true to one's own self, […] this state of personal existence is not to be attained without the most arduous effort" (5-6).

After he approaches some definitions of the poet offered by known names in literature (Eliot, Joyce, Gide), he concludes that "literature takes its licence to ask impermissible personal questions from its authors' having put the same questions to themselves" (7). The paradigm of the legitimacy of the author changed "with the classic modern literature, "where the general idea was that "the poet is not a person at all, only a *persona*, and that to impute to him a personal existence is a breach of literary decorum" (8). In other words, a poet should not be perceived as a person as it rather has an "exclusively aesthetic existence."The similarity between characters and authors – such as Dedalus - Joyce, Marcel (character) - Proust (author) – are of great relevance for this idea (8).

Trilling offers a very interesting perspective on the word and concept of "role," pointing out back to the original histrionic meaning of it. He exemplifies the idea that we all play roles: we play a role in our professional lives, we play a role as a family member, we even play a role as men or women, but the quintessence is that under all these roles we play day by day all at once or one by one, there is our "own original actual self" (10). The attribute of being "sincere" is a *sine qua non* condition for acceptance, imposed by society and "the most efficacious way of satisfying this demand is to see to it that we really are sincere," hence the need of confirmation "that we actually are what we want out community to know we are." (10-11)

Authenticity may be viewed from two standpoints: the micro perspective reveals the fact that authenticity denotes "a more strenuous moral experience than 'sincerity' does" and "a more exigent conception of the self and of what being true to it consists in," while the macro perspective promotes a "wider reference to the universe and man's place in it, and a less acceptant and genial view of the social circumstances of life" (11).

The etymology of the word "sincere" is of great importance in relation to today's use of the word. According to several linguists quoted by Thrilling, the word was imported into the English language in the first third of the sixteenth century, the Latin *sincerus* meaning "clean, or sound, or pure" (12). According to Wiersbe, in Roman days, sculptors used to cover up their mistakes with wax. After placing the sculpture out in sun the wax would melt and leave the buyer indignant. A kind of trend emerged between sculptors and the professionals began to assure the buyers that their sculptures are *sine cera* (Wiersbe, 2009: 44). Soon the word came to characterize people as well.

**The soul and the consciousness**

Hegel's philosophy is used as the basis for this discussion. Trilling emphasizes the common definition of sincerity: "when we think about sincerity, we first conceive of it as a quality of the personal and private live, as bearing upon the individual's relation to himself and to others as individuals" and he extends it upon society which is characterized by an "extreme revision of traditional modes of communal organization" (26). The point of making an examination is not accomplished for the sake of it, but in order to bring action, states Trilling. He also examines "Rameau's Nephew" by Diderot and concludes that it not only "lays bare the principle of insincerity upon which society is based" but it also "demonstrates the loss of personal integrity and dignity that the impersonations of social existence entail." (31)

The references to certain figures representative for the Enlightenment such as Hegel and Diderot offer revelatory insights into the matter. "Alienation of self is really self-preservation" claims Trilling in relation to Diderot's satire and adds that Hegel "rules wholly in favour of Rameau, wholly against Diderot" (38). The "Moi" stands for an "honest soul," the adjective being used in its vernacular sense which implies "a limitation both of mind and of power" (38). This "honest soul" which emanates a "bourgeoisified air" is of course rejected by Hegel. The following excerpt is revelatory:

> "It is in the light of this phenomenological history of Spirit that Hegel hands down his uncompromising judgment as between the *Moi* and the *Lui*of Diderot's dialogue. His reading of the work is not that of the common reader, who, while taking all due account of the differences of character and opinion of the two speakers, will also remark the considerable extent of their agreement and will not understand the dialogue to be an unreconcilable litigation between them. But Hegel does, and he rules wholly in favour of Rameau, wholly against Diderot." (38)

The dialogue emphasizes how everyone plays a part, performs a role, takes a place and, moves over to conform to society's expectations. Such "impersonations" are dishonest and undermine our personal honesty and dignity. Another aspect is grounded in the fact that Diderot refrains from passing judgment on the ethical implications of this lack of dignity. It is not shown to be a negative feature. Hegel accepts the coexistence of all identities and thus proposes the "self in self-estrangement."

**Sentiments of being and of art**

Trilling brings into discussion the uncertainty and the speculative aspects of literature: "we cannot withhold […] that the dialectic between the Apollonian and the Dionysian principles has altered its ancient terms" (54). He also emphasizes some antagonist views which either reject that psychology has acquired a role in literature, or promotes the psyche as follows:

> "We know we have psyches because they make trouble for us-our most constant and reliable awareness of selfhood derives from the experience of that trouble. Having been led to believe that the novel characteristically deals with people who have selves substantially like our own, we can only wonder what a literary theorist such as Alain Robbe-Grillet means when he says that if the novel is to survive, it must renounce its old commitment to psychology. And yet only a little effort of honesty is needed for us to recognize how bored we are by-detailed exposition of the psychological processes when we meet it in contemporary fiction." (55)

Rousseau's views are revelatory for the topic: there are two literary genres which are blameless because "they do not sophisticate the integrity of the honest soul nor diminish its

sincerity" and further names the genres: oratory and the novel (67-68). Some of the examples offered are "consanguineous": Robespierre and Jane Austen (68):

> "Oratory and the novel: which is to say, Robespierre and Jane Austen. This, I fancy, is the first time the two personages have ever been brought together in a single sentence, separated from each other by nothing more than the conjunction that links them. They have not been factitiously conjoined: they are consanguineous, each is in lineal descent from Rousseau, cousins-german through their commitment to the 'honest soul' and its appropriate sincerity." (68)

**The pedagogical function of literature**

Trilling opts for a pedagogical approach of literature. To fulfil this objective he opts for a comparative approach of several writings which offer a twofold perspective over the pedagogy of literature: enriching literature (Jane Austen's writings) and non-enriching literature (Oedipus tragedies). Jane Austen is a favourite of Trilling, her works considered "'saturated' with a 'Platonic idea,'" or in other words she was an adopter and promoter of "intelligent love," exploiting to the maximum the idea that love should if not must have a pedagogical intent, i.e. "giving and receiving knowledge" (82). He sees her as a supporter of the "noble" self over the "base." Even though not directly she denies the Hegelian dialectic. The only way to attain nobility is to disregard the "base" and follow society's rules.

> "The idea of a love based in pedagogy may seem quaint to some modern readers and repellent to others, but unquestionably it plays a decisive part in the power and charm of Jane Austen's art. And if we attempt to explain the power and charm that the genre of the novel exercised in the nineteenth century, we must take full account of its pedagogic intention and of such love as a reader might feel was being directed towards him in the solicitude of the novel for his moral wellbeing, in its concern for the right course of his development." (82)

We may take the two Oedipus tragedies as opposed instances to Austen, there being impossible to "convince ourselves that the two Oedipus tragedies teach us anything, or show the hero as learning anything" (83):

> "It is true that tragedies are often about knowing and not knowing, and they range themselves on the side of knowing. But this partisanship must be approached warily lest we find ourselves in the unhappy situation of those critics who tell us that Lear and Gloucester suffered to good purpose because their pain 'educated' them before they died." (83)

**A view of society**

In respect to Conrad's novel *Heart of Darkness*, Trilling opines that the novel presents "an 'honest soul', a Diderot-*Moi*" which "is brought into confrontation with a *Lui*, who, however, is not a wild genius of cynicism like Diderot's Rameau but a man whose foul and bloody deeds make him what the terms of the story permit us to call a devil" (106). Trilling concludes:

> "Heart of Darkness, then, is a story that strangely moves in two quite opposite directions-on the one hand, to the view that civilization is of its nature so inauthentic personal integrity can be wrested from it only by the inversion of all its avowed principles; on the other hand, to the categorical assertion that civilization can and does fulfill its announced purposes, not universally, indeed, but at least in the significant instance of one particular nation." (110)

Trilling brings into discussion the fact that "in the nineteenth century there was widespread belief that England produced a moral type which, made it unique among nations" and offers some examples of which we find Alfred de Vigny's Admiral Collingwood, or Melville's Captain Vere (110) revelatory. He begins his analysis of Wilde by claiming that the more time passes, the "clearer and larger" our vision of Wilde gets. Wilde and Nietzsche "are close to each other: both expressed a principled antagonism to sincerity, both spoke in praise of what they call the mask" (119).

**The soul and consciousness**

In his introduction to the final chapter, Trilling affirms that there is a "drastic reduction in the status of narration, of telling stories" and further brings to light several times authors which thought that the apocalypse of the novel and of the story-telling was coming (134). Extending one of Richard Gilman's essay, he gets to the idea that "chief part of the inauthenticity of narration would seem to be its assumption that life is susceptible of comprehension and thus of management"(135).

Trilling discusses the ramifications of a psychoanalytical view of the psyche in terms of the Ego, the Id, and the Super-Ego, in the last essay. Disintegration, isolation, and psychiatric illness are all symptoms of an antagonistic relation among these parts of the mind. The Super-Ego, according to Freud, is expected to control the self or the Ego, but it does so in an excessively harsh and gratuitous manner. Although therapy may try to integrate elements of the Id and Super-Ego into the Ego's consciousness, Freud saw no way to solve the dispute, consequently his famous quote "We are all ill."

In the final parts of the last chapter, Trilling makes several mind-map-like observations on sincerity and authenticity in culture and literature. Trilling's imagery of psychoanalysis depicts the practice's strategic focus on the conscious and unconscious. The goal of the process is to find and explore the subject's prior information, which is stored in the two regions. As a result, a psychoanalyst who focuses on areas other than the traditional ones would not achieve the expected outcomes of psychoanalysis. The imagery elevates the methodology to the level of science, implying that it should be strictly adhered to in order to make psychoanalytic judgments.

**Concatenated critical readings of Trilling**

Along time, Trilling's works have been analysed and valorised as basic critical methodology in literature and culture. For instance, in her 1993 study, "The Holocaust and the Construction of Modern American Literary Criticism: The Case of Lionel Trilling," Emily Miller Budick emphasises the Holocaust and its role in the construction of modern American literary criticism. She investigates how the Holocaust has, both intentionally and non-intentionally, shaped and influenced literary criticism (mainly Trilling's).

Another major criticism of Trilling's work, made by Charles B. Hersch, regards the political function of literature (1991: 91). Novels, according to Trilling, can reinforce a democratic society by expressing opposing viewpoints in a way that promotes critical thought and makes a person morally stronger. **"**Liberalism, the Novel, & the Self: Lionel Trilling on the Political Functions of Literature" emphasizes this idea. His liberal views are also discussed in association with psychoanalysis by Mark Schener in his 1978 study "Psychoanalysis and Liberalism: The Case of Lionel Trilling". Paul Pickrel offered a general view on "Lionel Trilling and *Mansfield Park*" and Thomas Bender extended upon "Lionel Trilling and American Culture". George Watson observed that "Lionel Trilling once had an empire in a manner of speaking – an empire of the mind" (Watson, 2007: 484). Gaston Franssen began his 2019 article arguing that "Sincerity and authenticity in celebrity culture:

introduction," in which he offers some interesting insights in celebrity culture, with a revelatory quote from Trilling's book.

One of the most recent and relevant written accounts of Trilling's relevance include the "The Snake Story," published by Lionel's son, James Trilling, and which is "a story of sexual jealousy". The paper is of great value since it does not offer only personal insights of the story, but also copies of the story the way they had originally been written by Trilling.

**Conclusions**

Trilling investigates the differences and the similarities between sincerity and authenticity, emphasizing their cultural importance in culture and literature. He is interested in how and why people make transformative steps to internalize these values in order to live a more meaningful life. In all of these lectures, Trilling identifies a cultural change from religious honesty to "authenticity" and being true to one's own set of values. He claims that the current modern ideal would affect every part of society, and he acknowledges that the West has already started to see art and academia that implies "authenticity of who one really is" as a new norm for the Western world.

The ideas Trilling exposes in "Sincerity and Authenticity" illustrate a change from rigid universal moral values to a modern and mainly personal idea of morality, the art of standing up for oneself for "who one really is." In other terms, defending or protecting elements of one's own personality that are not widely accepted. This idea represents a significant shift away from the more conservative climate that dominated the era in which Trilling wrote. "Sincerity and Authenticity" remains a finely written book with a style that is both well-judged and maintained.

## BIBLIOGRAPHY


"Biography - Lionel Trilling". *Lionel Trilling*, 2020, https://contemporarythinkers.org/lionel-trilling/biography/. Accessed 4 Dec 2020.

Bender, Thomas. "Lionel Trilling and American Culture." *American Quarterly*, vol. 42, no. 2, 1990, pp. 324–347. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2713020. Accessed 27 Apr. 2021.

Franssen, Gaston. "Sincerity And Authenticity In Celebrity Culture: Introduction". *Celebrity Studies*, vol. 10, no. 3, 2019, pp. 315-319. *Informa UK Limited*, doi:10.1080/19392397.2019.1630117. Accessed 28 Apr 2021.

Hersch, Charles B. "Liberalism, the Novel, & the Self: Lionel Trilling on the Political Functions of Literature." *Polity*, vol. 24, no. 1, 1991, pp. 91–106. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3234986. Accessed 27 Apr. 2021.

Pickrel, Paul. "Lionel Trilling and Mansfield Park." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 27, no. 4, 1987, pp. 609–621. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/450585. Accessed 27 Apr. 2021.

Shechner, Mark. "Psychoanalysis and Liberalism: The Case of Lionel Trilling." *Salmagundi*, no. 41, 1978, pp. 3–32. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40547113. Accessed 27 Apr. 2021.

Trilling, Lionel, and James Trilling. "The Snake Story." *The Kenyon Review*, vol. 33, no. 4, 2011, pp. 75–98. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41304688. Accessed 27 Apr. 2021.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1972. Print.

Watson, George. "The Empire of Lionel Trilling." *The Sewanee Review*, vol. 115, no. 3, 2007, pp. 484–490. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40211624. Accessed 27 Apr. 2021.

Wiersbe, Warren W. *Be Real - Turning From Hypocrisy To Truth*. 2nd ed., David C. Cook, 2009, available on Google Books, accessed 3 Jan 2021.

## *RELATIONALITY IN THE GLOBAL TURN*

**Ana-Maria Bordea**
**PhD Student, „Transilvania" University of Brașov**

*Abstract: Starting from few classifications and definitions given throughout time to notions such as nationalism, national identity, globalization, the thesis of the work aims to show that literature can be used as a tool to enhance the intercultural dialogue. In order to do that, the borders between countries should be opened to all writers, who should be perceived as citizens of the whole cultural world we all live in.*
*In the context of globalization, one could notice a tendency toward uniformity; having access to the same information and the same images, people constantly acquire common behaviours and common references, they tend to instinctively imitate their contemporaries, comparing to previous generations who inherited values and cultural traditions form their ancestors. It's time thus for a "global turn", a change of optics, a change of paradigm, a return to the other, with which we have to relate. Therefore, another path is proposed, that of cosmodernism (a term proposed by Christian Moraru), which is neither assimilative nor disjunctive. This identity is for the cosmodern mind a justification and a means for a new "togetherness", for a solidarity that transcends political, ethnic, racial, religious and other barriers.*
*The authors who analyzed these issues signal the urgency of planetarization, of nationalist-territorial methodologies, which are out of sync with our supra-transnational times, leading to a paradigmatic translation of world cultures into a planetary setup.*
*The distinction between 'planetarity' and 'globalization' is clarified precisely by the problem of the commons (analyzed by Amy J. Elias), seen as a social space, which is organized neither on a nation-state model, nor on the neo-liberal global model, closer to the idea of the Internet, as a new planetary collective.*
*The paper also debates the concept of worldwide literature, how transparent it truly is and what role does language play in the intercultural dialogue; it is questioned whether language doesn't rather separate, instead of facilitating intercultural dialogue.*
*Literature, as an artistic and cultural product of the world, should be referred to as a means of communication between different national identities, a means of knowing the other, perhaps the best initiating messenger of planetary dialogue.*

*Keywords: relatedness, identities, digital planetarity, cosmodernism, global village*

În *National Identity*, Anthony D. Smith analizează sociologia istorică a identității naționale și aplică conceptele dezvoltate în Ethnic Origins of Nations (1986) perioadei pre-moderne pînă la moderna lume a națiunilor și a naționalismului. Ceea ce subliniază lucrarea lui este că nu putem înțelege națiunile și naționalismul doar ca o ideologie sau ca o formă politică, dar că trebuie tratate și ca un fenomen cultural. Adică naționalismul, ideologia și mișcarea, trebuie strâns legate de identitatea națională, un concept multidimensional, incluzând un limbaj specific, sentimente și simboluri, considerând că identitatea națională și naționalismul trebuie legate de identitatea etnică și de comunitate.

Naționalismul oferă poate cel mai convingător mit al identității în lumea modernă, spune autorul, dar care vine în forme variate. Mituri ale identității naționale se referă la teritoriu sau la strămoși, ca fundament al comunității politice și aceste diferențe oferă importante surse de instabilitate și crează conflicte în multe părți ale lumii. O națiune era în primul rând o comunitate a unei descendețe comune (1991)

Aceasta sugerează, susține Smith, că în spatele modelelor rivale de națiune stau credințe comune în legătură cu ceea ce constituie o națiune, în opoziție cu orice alt tip de identitate culturală colectivă. Națiunile sunt unități de populație legate teritorial și trebuie să aibă propria țară de baștină, membrii ei să împartă o cultură de masă comună, mituri istorice comune și amintiri, membrii au drepturi egale și responsabilități în fața unui sistem legal; națiunile posedă un sistem de diviziune a muncii și de producție cu mobilitate pe întreg teritoriul pentru membri. Existența acestor presupuneri și cerințe, comune tuturor conduce la identificarea unor trăsături fundamentale ale identității, pe care Anthony D. Smith le listează după cum urmează: 1. Un teritoriu istoric, o patrie 2. Mituri comune și amintiri istorice. 3. O cultură de masă comună 4. Drepturi legale și responsabilități comune pentru toți membrii 5. O economie comună cu mobilitate teritorială pentru membri. Această definiție a identității naționale se poziționează clar separat de conceptul de stat.[1]

Apelul la identitate națională a devenit principala legitimizare pentru ordinea socială și pentru solidaritate astăzi. Simțul identității naționale oferă mijloace puternice de definire și de localizare a individului în lume, prin prisma personalității colective și a culturii ei diferite. Tocmai prin cultura unică pe care o împărtășim, putem să știm cine suntem în lumea contemporană. Redescoperind acea cultură, ne redescoperim pe noi înșine, eul autentic, într-o lume supusă numeroaselor transformări, care pot dezorienta. Acest proces de autodefinire și de localizare, este în multe privințe cheia identității naționale, dar este de asemenea, un element care a atras cele mai multe îndoieli.

Identitatea este ceea ce îi dă individului unicitate, dar aceasta se și construiește de-a lungul vieții și se schimbă, arată Amin Maalouf în *In the name of Identity*. Identitatea cuiva poate fi dată de nume, data nașterii, trăsături fizice, fotografie, semnătură, amprentă, dar și de apartenența la o tradiție religioasă, la naționalitate (uneori fiind două), profesie, instituție, mediu social și lista devine nelimitată social. Identitatea este foarte complexă și poate duce la „o complexitate uneori benignă, dar uneori tragică" (2003), apartenența la un grup identitar / minoritar poate duce la crize care pot crea războaie din nevoia de a fi acceptate. În numele identității naționale, oamenii au ales să renunțe de bunăvoie  la propriile libertăți și să le reducă pe ale altora.

Literatura despre identități contemporane și schimbare socială abundă în terminologii și imagini ale tranziției radicale, dezorientare, turbulențe, confuzii, dezrădăcinare și mișcare continuă. Posibilitatea unei crize sau chiar haos, a unei lumi întoarse pe dos, în care nimic nu va mai fi ca înainte, face parte din realitatea prezentă. Sub efectul globalizării sau mondializării, diferitele componente ale omenirii se apropie unele de altele, suscitând afinități și aversiuni. Dacă rechizitoriul culturii etnice se moștenea selectiv de către generații ale comunității, astăzi, sub efectul globalizării se constată că „ Semenii noștri n-au fost niciodată în asemenea măsură semenii noștri. În zadar s-au opus unii altora, s-au urât, s-au combătut, nu se pot împiedica să se imite unii pe alții. Dacă odinioară aveam spontan tendința de a reproduce aceleași gesturi ca părinții și bunicii noștri, astăzi avem mai mult tendința de a reproduce spontan gesturile contemporanilor noștri. Nu admitem cu plăcere acest lucru. Păstrăm cu pioșenie legenda potrivit căreia transmisia se face „vertical" de la o generație la următoarea, în sânul familiilor, clanurilor, națiunilor și comunităților de credincioși; pe când adevărata transmisiune este din ce în ce mai „orizontală" între contemporani, fie că se cunosc ori nu, că se îndrăgesc ori se detestă" remarcă Amin Maalouf în *Naufragiul civilizațiilor*. „ Această mișcare subterană e puternică, dar „orfană", în sensul că cei mai mulți contemporani ai noștri, cu toate că sunt modelați, transformați, reformați de acest val unificator stimulat de progresele tehnologice, aderă totuși la niște doctrine care glorifică particularismele"(Maalouf, 2019: 285-286). Apare întrebarea: de ce modernitatea este respinsă și nu e mereu văzută ca

[1] Traducere personală, p 14

progres și ca o dezvoltare binevenită? Oamenii, sub influența globalizării, se simt amenințați: de ce să renunțe la valorile lor pentru a le accepta pe ale altora? Astfel se intensifică tensiunile identitare și apare lupta pentru dezvoltare și modernizare. Pentru a fi acceptată schimbarea, nu e suficient să se adere la spiritul veacului, aceasta trebuie verificată și pe plan simbolic, spune Maalouf, astfel ca cei cărora li se cere schimbarea să nu simtă că trădează.

În *The Planetary Turn – Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century,* (editată de Amy J. Elias și Christian Moraru) termenului de globalizare, i se atribuie trei zone semantice importante: internaționalizarea, multinaționalismul și transnaționalismul, fiecare cu implicațiile politice, de mediu și organizație globală etică. Nick Bisley interpretează globalizarea ca un set de consecințe sociale, care provin din rata crescută și din viteza de interacțiune a cunoașterii oamenilor, bunurilor și capitalului între state și societăți. Definiția lui cade în competența sociologiei și a economiei, dar dezbaterile despre globalizare, trec printr-o varietate atât de mare de discursuri și perspective istorice, că până și originile moderne ale globalizării sunt contestate. Multiplele analizări ale termenilor: globalizare, globalism și eră globală au dus la preferința pentru expresia " global turn ". În ce constă această turnură? Într-o schimbare de optică poate, în schimbarea paradigmei, într-o întoarcere către celălalt, cu care suntem nevoiți să relaționăm. „Relațiile noastre cu ceilalți refac lumea și reprezentarea pe care o avem despre aceasta" (Moraru, 2011: 2) spune Christian Moraru în *Cosmodernism – Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. În această lucrare el vorbește chiar de o turnură cosmodernă, considerând că aceasta definește" prezenteitatea" erei noastre.

**Relaționarea** este cuvântul cheie. Autorul își propune în lucrarea lui, să plaseze Statele Unite într-o perspectivă globală și să așeze discursul literar, cultural și teoretic american al sfârșitului de secol XX și început de secol XXI într-un context al lumii largi, „interpersonal", care să conducă spre a fi interpretat ca o *fabulă a relaționării*.

Având în vedere uniformizarea pe care o produce globalizarea și creșterea violentă a fracționalismului, antinomiile crude ca noi / ei, vestul / estul, McWorld / Jihad apare o presiune în ceea ce privește provocarea acceptării unei culturi bazate pe relaționare, identitate și viziune a prieteniei umane. Oricare ar fi perspectiva asupra globalizării este clar că una dintre tendințele majore ale acesteia este de a asimila diferitul, singularul și pe celălalt împreună cu ceea ce ține de el, acel *altceva* și acel *ceva* care se află *acolo*. Christian Moraru propune o altă cale, a **cosmodernismului**, care nu este nici asimilatoare, nici disjunctivă. Identitatea diferențiatoare nu se naște din egalitate și nu susține separarea - diferență de tip apartheid, mișcându-ne în jurul Americii și a lumii, mereu cu cel puțin două gesturi: acela al afirmării <Sunt ca tine >, insistând în același timp pe diferența ei și pe a aminti <Sunt diferit >, desființând fiecare definiție la care celălalt a ajuns. Această identitate este pentru mintea cosmodernă justificare și mijloc pentru un nou *togetherness,* pentru o solidaritate care depășește barierele politice, etnice, rasiale, religioase și de alt tip.

Chiar dacă se axează mai mult pe analiza transformărilor Americii de după 1980, Christian Moraru punctează un aspect de care trebuie să ținem cu toții cont, deoarece problemele cu care se confruntă America ne plasează pe toți în relație și interacțiune, ne încurcă într-o rețea din care este tot mai greu să ne sustragem. Legăturile istorico-conceptuale cu *relatedness* și *otherness*, pe de o parte și cu globalizarea târzie și logica relaționării, pe de altă parte, tind să încurajeze dezvoltarea în toată lumea, susține autorul, a *ego-logicii*. Din această cauză, autorul propune un cosmodernism **ecologic**, care se dorește a fi un început pentru **egologia globală târzie**. (Moraru, 2011)[2]

Prin **ecologie** se înțelege un mediu cultural organizat în jurul legăturilor vitale ale eului cu un altul, ale cărui diferențe radicale (rasiale, etnice, lingvistice, de sex ș.a.m.d.)

[2] Traducere personală, p7

trebuie întreținute ca o posibilitate și cultivate într-o lume a cărei tendință dominantă pare narcisistă, auto-reproductivă, care standardizează, împingându-i pe ceilalți să reproducă stilul „nostru" și fanteziile „noastre". Relaționarea inerentă din cosmodernism vorbește despre o etică a diferenței, care stă pe o structură clădită pe *împreună*, pe „with-ness", pe ceea ce avem mai în comun în noi. Această comunitate presupune o „etică colegială". **Modelul relațional** și **întoarcerea la etică** reprezintă cea mai semnificativă opoziție pe care o aduce conceptul de **planetarizare**, globalizării.

Lectura a fost dintotdeauna o formă de a-i cunoaște pe ceilalți, pentru a ajunge să ne cunoaștem pe noi înșine. De aceea se va aduce în discuție și un mod de a citi, împreună cu, și pentru planetă.

În lucrarea *Reading for the planet*, autorul Christian Moraru semnalează urgența planetarizării metodologiilor naționalist-teritoriale, care sunt nesincronizate cu timpurile noastre supra și transnaționale.

Această lume este foarte interconectată (webbed), descentralizată, supusă volatilității și entropiei, plină de pericole serioase. În urma înghețului Războiului Rece am intrat într-o eră în care, a ajunge la ceilalți, în viețile lor, în casele lor, în cultura lor, e mai ușor ca oricând, dar este totodată un gest ambiguu, care poate duce la schimburi valoroase, dar și la genocid. […] Schimbările produse în lume duc la o înțelegere îngrijorătoare a dialecticii locului și a umanității <situate > aici (eu, noi, al nostru, tradiția noastră) pe de o parte și lumea mare a locurilor și colectivităților, pe de altă parte. (Moraru, 2015)

Relaționarea căutată și cea inerent determinată de globalizare, acest proces de „worlding" cum îl numește Christian Moraru, a condus la o translație paradigmatică a culturilor lumii într-un setup planetar.

Distincția „planetaritate" și „globalizare" este clarificată tocmai de problema bunului comun / bunului comun cultural văzut ca un spațiu social, care nu e organizat nici pe un model națiune-stat, nici pe modelul global neo-liberal, mai apropiat de ideea internetului ca un nou colectiv planetar.

Dacă comunicarea față în față joacă un rol semnificativ în construirea și operarea cu succes a bazei comune de resurse, lumea globală „digimodernă" a secolului XXI poate facilita asemenea interacțiuni, mai ieftin, într-un ritm și la o scară care nu s-au mai văzut în istoria umanității. Ideea Internetului global ca bun comun public, a pus stăpânire, chiar dacă apar probleme de administrare a acestui bun public (oamenii fiind tentați să îl folosească în mod egoist). Analizând lucrarea lui Elinor Ostrom, laureată cu premiul Nobel în economie pentru analiza guvernării economice, în special a bunului comun, Amy J. Elias concluzionează în *The Commons ... and the Digital Planetarity* că resursele digitale globale se vor dezvolta organic din spațiul anorganic al vieții online. Ostrom accentuează faptul că încrederea, reciprocitatea și relaționarea etică dețin un rol în operarea cu succes a bazei resurselor comune, insistând totodată asupra faptului că aceste resurse nu creează mereu aceste atribute, ci că mai degrabă depind de acestea. Relaționarea este condiția bunului comun. Autoarea analizează lucrarea lui Michael Hardt și Antonio Negri, *Commonwealth,* care promovează termenul de iubire ca un concept care să inducă o nouă socializare, integrând dimensiuni politice serioase, teoretizat ca o putere socială transformatoare. Ei susțin că iubirea este un proces de producere a bunului comun și producătoarea subiectivității; mai mult, iubirea – în dezvoltarea de rețele afective, de scheme de cooperare și de subiectivități sociale – este o putere economică. Versiunea utopică a bunului comun planetar este reformularea vechiului vis marxit a ridicării unei clase sociale nedivizate de rasă, clasă etnie sau credințe, legați prin iubire frățească. Lauren Berlant vede afectul ca o deschidere, care oferă acces către social. Abordarea afectului de către Berlant îmbină noțiunea spiritului veacului (un fel de sentiment general despre prezent) cu psihologia modernă și cu teoriile globalizării: afecte trăite individual pot fi împărtășite general, ca o

intuiție despre vremuri și care deci, pot trimite către transformări în percepție și chiar la noi formațiuni sociale. Berlandt este interesată despre felul în care singularul devine general, localul devine global – cum afectul trăit visceral de o persoană indică o schimbare în cultură în sens larg. Bunul comun generat nu se bazează pe „iubire", dar pune oamenii în relație (cu ceilalți, cu lumea) și presupune alte afecte centrale relaționării, incluzînd apropierea, prietenia, aversiunea. Privind planeta ca resursă comună digitală, s-ar putea să fie nevoie să ne dezvoltăm o nouă formă de umanism. Spațiul cibernetic planetar s-ar putea să nu fie compatibil cu cererea lui Spivak de a re-cunoaște umanitatea prin dialog planetar. (Elias, 2015) În discursul planetar, Amy J. Elias vede un concept opus globalului și o întoarcere la ideea că supraviețuirea depinde de relațiile dialogate, de persoane dispuse să negocieze cu cei din jurul lor, cu alte persoane, cu un mediu înconjurător natural și cultural. „ We need to think much more about how dialogue and negotiation – the face-to-face relation – are not just possible but imperative to any functioning commons, even to one encompassing the planet, in cyberspace. ( Elias, 2015:61)

Dialogul și relaționarea sunt cuvintele cheie care construiesc umanitatea viitorului, evoluția în orice domeniu bazându-se pe cooperare și pe constituirea unui patrimoniu cultural de care să beneficieze întreaga omenire. Amin Maalouf observă că „ una dintre caracteristicile acestui secol este tocmai faptul că sunt din ce în ce mai puțini factori care unesc" considerând că „atunci când investești inteligent în armonizarea socială, tensiunile dintre diferitele componente ale unei națiuni pot fi atenuate. […] se întâmplă ca generozitatea să fie cea mai puțin proastă soluție; și se întâmplă ca o acțiune bună să fie și o afacere bună". (Maalouf, 2019: 252-253)

Literatura, ca produs cultural artistic al lumii, mijloc de comunicare între identități naționale diferite, mijloc de a-l cunoaște pe celălalt, oricare ar fi el, este poate cel mai bun mesager inițiator al dialogului planetar. Ideea unei literaturi a lumii a atras mereu datorită promisiunii unei perspective unificatoare asupra lumii. Cu toate acestea, nu poți să nu te întrebi dacă nu cumva această discuție nu e decât o discuție plăcută care a însoțit globalizarea în ultimele decade, pînă la marea criză economică, care a introdus o anumită realitate, verificată în discursul public, arată Aamir R. Mufti, care nu crede în acest vis și îl demontează din prima pagină a prefeței *Forget English! Orientalism and World Literatures,* în care imaginează o întâlnire cu un scriior căruia i s-ar adresa întrebări despre exotismul lumii despre care scrie.

Cu siguranță că acesta nu ar fi european și cu greu s-ar putea imagina un dialog prin care să se descopere stranietatea literaturii europene; tocmai aceasta arată succesul „literaturii lumii". Conceptele și categoriile de origine europeană stau la baza literaturii ca un spațiu sau o realitate a lumii întregi, incluzând căi îndelung bătătorite despre felul în care poate fi gândit străinul, exoticul sau celălalt, iar limbile „lumii" europene, mai presus engleza, par să fi acoperit foarte vizibil acest spațiu.

În istoria limbii și literaturii moderne, gândul irezistibil și ispititor al literaturii ca realitate singulară, extinsă la nivel mondial, a găsit adesea un ecou în imaginea literară a unei biblioteci care conține tot ceea ce e de valoare, care a fost vreodată, o bibliotecă universală care conține literatura universală. „Literatura națională este acum un termen neînsemnat, epoca literaturii lumii este acum la îndemână și fiecare trebuie să depună eforturi pentru a-i grăbi abordarea", îl citează Mufti pe Goethe, pentru a demonstra, alături de cîteva exemple care străbat timpurile, faptul că estetica și valoarea umanistă care li se atribuie literaturii Estului, nu dovedesc decât asimilarea lor într-o bibliotecă universală europeană. Exemplele îl includ pe Thomas Babington Macaulay, care recomanda ca o „clasă mică" de indieni să fie educați, nu în propria lor limbă și tradiție, ci în cele ale unui continent imaginat „o bibliotecă europeană bună", un singur „raft" căruia să îi subsumeze tot ceea ce era important în întreaga literatură a Indiei și Arabiei; continuă apoi cu Rabindranah Tagore, care într-o conferință din

1907, în Calcuta, cerea căutarea umanității universale în literatura universală, ajungând la Jorge Luis Borge care imaginase Biblioteca Babel, un labirint expansiv infinit, conținând toate cărțile care s-au scris vreodată și care ar putea fi scrise în viitor, cuprinzând lucrările umanității în complexitatea ei infinitezimală, amintind în cele din urmă de scriitorul sudanez Tayeb Salih care a scris în Anglia, în arabă, un roman în care biblioteca este plasată într-o cameră încuiată, în casa unui fermier, într-un sat, pe malurile Nilului – o replică perfectă la biblioteca engleză privată (comentariile lui Munif) – de a cărui existență știe doar proprietarul, cuprinzând cărți exclusiv în engleză, chiar și Coranul fiind în engleză – imagine ce incapsulează credința alienată a unei societăți africane și arabe supuse colonizării. (Mufti, 2016).[3] Trăsătura cea mai stabilă și adânc înrădăcinată a identității umane este limba, pe care nimeni nu o poate lua niciodată. De aceea, mutilarea produsă de instituirea unei limbi noi, conduce la dezlănțuiri identitare agresive. Monopolul limbii engleze pare a produce frustrări vizibile încă din titlu: *Forget English*! Munif dorește să arate, citându-l pe B. Venkat Mani că posibilitatea creării literaturii lumii a fost de la început strâns legată de instituția socială și culturală a bibliotecii, aceasta fiind un „agent" al literaturii lumii. Totuși, ideea bibliotecii universale începe să se consume chiar în procesul elaborării. Apar următoarele întrebări care sabotează clădirea acesteia: Care îi sunt principiile de selecție, aranjare și organizare? Cine are privilegiul împrumutului? Care este limba predominantă? Cui se va putea spune că îi aparține? Care este relația dintre universal din „biblioteca universală" și lume din „literatura lumii"?[4] Autorul se întrebă și care este rolul limbii engleze în crearea publicului literar mondial prin traduceri sau alte mijloace, ce rol are în determinarea formelor care reușesc și care nu în literatura lumii; ce forme de mobilitate literară reprezintă engleza în lume. Autorul identifică o astfel de bibliotecă în The Bitish Library, care s-ar încadra în definiția dată de Mani „libraries present themselves as prolific, substantial, and expansive 'texts' that rely on the collective knowledge about the world."(Mufti, 2016:41)

Literatura lumii cuprinde dorința, nu doar de a avea cărți diferite, dar de a găsi căi diferite de a citi, de a circula, de a le valorifica și evalua. Autorul se întreabă dacă trăim într-adevăr în epoca lui worldwide și în ce locații din lume mai exact, asemenea percepții ale lui *wordwide* dobândesc aura transparenței.

Visul unei literaturi fără frontiere reprezintă o cale de armonizare a relațiilor dintre popoarele lumii, la care avem acces prin intermediul bibliotecilor și a planetarității, a bunului comun cultural facilitat prin intermediul Internetului, precum și printr-o limbă comună, care, chiar dacă poate părea că s-a impus abuziv, este deja parte din viețile noastre, am asimilat-o și ne folosim cu succes de ea. Aș spune că suntem într-un proces de transformare, de deschidere a granițelor, care chiar se poate produce în *global village*. Emisarii acestuia sunt scriitorii, care, au astăzi mai mult ca oricând, ocazia de a călători și pot alege să își schimbe oricând domiciliul, ca să nu mai vorbim despre călătoriile expres alese pentru a culege material literar original. În asemenea situații, scriitorul era doar un instrument, care, prin talentul lui, îi înfățișa cititorului o lume necunoscută sau una imaginară. Aceasta a fost abordarea tradițională a literaturii, ca mod de reprezentare, dar scriitorul, de-a lungul experiențelor sale, se transformă și, schimbându-și viziunea, venind în contact cu idei noi, va scrie în conformitate cu spiritul veacului, cu acel Zeitgesit, care nu se știe cum se propagă, dar îi determină pe oameni să se imite. Cu toate acestea, originea, rădăcinile, nu pot fi rupte definitiv. Ei vor fi, așa cum Elif Shafak declară într-un interviu, ca un compas: cu un picior în propria-i țară și cu unul înafară, care se rotește cuprinzând și integrând povești noi, pe care este determinat să le trăiască în conformitate cu cadrul relațional stabilit. Mișcarea aceasta de rotație în jurul axei, este o mișcare în spirală, care poate să se extindă, să se propage, dar

[3] Sinteză și traducere personală, p2
[4] Traducere personală, p 5

totodată, să se restrângă din exterior către interior, înglobând ceea ce a acumulat şi transmiţând mai departe.

Scriitorii nu mai aparţin locului natal. Ei îl reprezintă, dar prin contactul cu lumea largă, scriitorii sunt influenţaţi de alte valori, se transformă şi transmit mai departe, prin operele lor, aceste influenţe. Mulţi scriitori au dublă cetăţenie şi, aşa cum povestea Maalouf, atunci când era forţat prin întrebări să aleagă un singur răspuns în ceea ce priveşte naţionalitatea lui, se vedea încurcat şi sufocat, neştiind ce să aleagă, dorind în fapt, ca orice alt scriitor, ca orice alt om, să fie acceptat pentru ceea ce este, în complexitatea lui. Se pune astfel problema obţinerii unui statut universal de către scriitor, acesta fiind un creator şi nu un scriitor al poporului său. Originea este importantă în măsura în care îi poate prezenta cititorului cu mai mare acurateţe o lume pe care nu o cunoaşte, dar altfel, el este un cetăţean la lumii şi trebuie privit ca atare. Tot astfel, literatura lor, literatura unei lumi care pare diferită, ar trebui îmbrăţişată ca fiind opera lumii întregi, aceasta având rolul de a ne aduce mai aproape şi nu de a ne separa, prin concepte ca Orient / Occident, scriitor turc/scriitor american, scriitor / scriitoare etc.

De-a lungul istoriei, oamenii au asistat la numeroase transformări, dar ceea ce nu s-a produs încă, este schimbarea fundamentală a relației cu celălalt, a deschiderii, cu dragostea despre care vorbeau Michael Hardt și Antonio Negri față de aproapele, care nu este decât o fațetă a întregului din care facem și noi parte. Înțelegând că suntem la fel, așa cum suntem și diferiți, putem aplica ecologia globală propusă de Christian Moraru. Sub influența globalizării – prin care oamenii, chiar dacă nu își doresc, se apropie unii de alții, dar se simt frustrați, îndepărtându-se discret de backgroundul cultural-tradițional – acceptarea schimbărilor, modernizării, așa cum vin ele, ar facilita tranziția. Se știe că singura constantă a vieții este schimbarea. Întotdeauna oamenii s-au opus schimbării, ceea ce a făcut tranziția mai dificilă.

Nici procesul globalizării, nici crearea identităților nu pot fi scutite de jocul relațiilor de putere, ambele, în diferite grade de participare, de incluziune și excluziune, rezultând în ceea ce s-ar numi o cultură glocală sau așa cum o numește Roland Robertson, *glocalizare*. Cu siguranță că orice scriitor își dorește să ajungă sa fie citit în cât mai multe țări și astfel, să își ajusteze stilul, tematica pe gustul cititorului vizat, dar cred că literatura trebuie să rămână un domeniul al artei, care este în sine un limbaj universal, să nu interfereze cu politicile literaturii. Scriitorilor, ca ambasadori ai dialogului intercultural, trebuie să li se deschidă ușile / granițele, în special când rolul lor este de a îmbogăți patrimoniul cultural global, de care ne bucurăm cu toții.

„Istoria e făcută de oameni, la fel cum poate fi și distrusă sau rescrisă, întotdeauna cu variate suprimări și omisiuni, întotdeauna cu forme impuse și desfigurări tolerate", susține Eduard Said ), dar pentru a vedea o lume nouă, mai bună, fiecare în parte trebuie să își schimbe optica „ For it is often the way we look at other people that imprisons them within their own narrowest allegiaces. It is also the way we look at them that may set them free". (Maalouf, 2003:22)

S-a constatat că minoritatea care luptă pentru anumite drepturi, odată ce le obține, începe să procedeze asemenea celor care i-au dominat. Cred că este timpul ca disputele și traumele trecutului să înceteze și să ne bucurăm de diversitatea cu care am fost binecuvântați, să renunțăm la încadrările în categorii, care nu sunt agreate de nicio ființă, pentru că „orice stereotip devine o colivie conceptuală care împiedică gândirea și scurtează trecerea la acțiune. Atenție la orice dualism! În spatele său pândesc doar dușmănii fictive", avertizează Reinhardt Kosellek, în *Conceptele și istoriile lor*.(Kosellek, 2009:242)

Edward Said identifica stereotipiile create prin opoziția Orient-Occident, noi-ceilalți, amendând lipsa de cunoaștere reală a lumii studiate. El propunea perspectiva filologului a cărui datorie ar fi, „de a intra simpatetic și subiectiv în viața unui text scris, văzut din

perspectiva timpului și a autorului său (eigefühling)", așa cum procedase Erich Auerbach în Mimesis. „În loc de alienare și ostilitate față de un alt timp și de o cultură diferită, filologia, așa cum se aplica ea la weltliteratur, presupunea un profund spirit umanist desfășurat cu generozitate și, dacă pot folosi cuvântul, cu ospitalitate. Astfel, *mintea interpretului face, în mod activ, loc în ea pentru un Altul străin*. Și această găsire creativă a unui loc pentru opere care sunt altfel străine și depărtate este cea mai importantă fațetă a misiunii filologice a unui interpret". (Said, 2018: 20). „ În cele din urmă și cel mai important, umanismul este singura formă de rezistență și, aș merge atât de departe încât să spun finală, pe care o avem în fața practicilor inumane și a nedreptăților care desfigurează istoria omenirii. Suntem astăzi ajutați de domeniul democratic extrem de încurajator al spațiului cibernetic, deschis tuturor utilizatorilor în moduri neimaginate de generațiile anterioare". (Said, 2018: 24)

**BIBLIOGRAPHY**


Elias A.J., Moraru C., 2015, *The Planetary Turn – Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Illinois, Northwestern University Press Evanston

Kennedy P., Danks C.J., 2001, *Globalization and National Identities Crisis or Opportunity*, Palgrave Publishers Ltd

Koselleck R, 2009, *Conceptele și istoriile lor*, Editura Art

Maalouf A., 2003, *In the Name of Identity – Violence and the Need to Belong*, Penguin Books

Maalouf A., 2019, *Naufragiul Civilizațiilor*, București, editura Polirom

Moraru C., 2011, *Cosmodernism - American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, The University of Michigan Press

Moraru C., 2015, *Reading for the Planet, Toward a Geomethodology*, The University of Michigan Press, 2015

Mufti A.R., 2016, *Forget English Orientalisms and World Literatures*, USA, the President and Fellows of Harvard College

Said. E, *Orientalim*, 2018, București, editura Art

Smith A.D., 1991, *National Identity*, USA, Penguin

## *THE FERVOUR OF EXPERIENCE. BOUNDARY SITUATIONS IN MARIANA MARIN'S POETRY*

**Anca Dumitru (Agache)**
**PhD Student, „Transilvania" University of Braşov**

*Abstract: The present paper focuses on the main aspects of boundary situations and their implications in Mariana Marin's poetry. Karl Jasper's concept of 'boundary situation' and Virgil Podoabă's observations regarding the multiple types of artistic consciousness comprise the theoretical starting points of the paper. The central purpose of the article is not only to identify and analyse these situations in the author's work, but also to highlight the existential dimension of this poetry. Moreover, this perspective is enriched by the effort to trace the formal mirroring of the boundary experiences.*

*Keywords: boundary situation, artistic consciousness, moral consciousness, Existenz, suffering*

O stare de încordare corozivă impregnează poezia Marianei Marin. Dimensiunea frapantă a creației sale o reprezintă tensiunea permanentizată din interiorul eului, inflamarea implicată în procesele creatoare tematizate, dar și fervoarea de a confrunta lumea exterioară, pe scurt, cam tot ceea ce atrage eul în vertigo-ul neantului. Aparent pornită din nimic, tensiunea omniprezentă înregistrează momente acute, când subiectul creator este covârșit de situația sa existențială, iar intensitatea trăirii îl imobilizează. Avem de-a face cu o inerție care nu deschide, ca în experiența interioară descrisă de G. Bataille[1], o cale spre sacru, ci care facilitează, mai curând, o experiență a *viziunilor terifiante* ale ființei, de unde va decurge și suferința incomensurabilă, devoratoare și destabilizatoare. Preferința autoarei pentru *phanopoeia*[2], în detrimentul altor tipuri de imagini, se confirmă prin componente vizuale conexe ochiului (privirea, fereastra, lentila etc.). Accentul cade asupra unor materii și alterări dezagreabile, cărora însă privirea nu li se poate împotrivi. De altfel, poezia sa, scrisă cu respirația tăiată, se construiește pe coodronatele unei cosmogonii inversate (*Pe malul liniștit al vulcanului*[3]) și emană senzația că vine în urma unei calamități vag definite și, mai ales, imposibil de transcris. Uneori, perimetrul spațio-temporal poate fi circumscris unei atmosfere apocaliptice prelungite, la fel și viziunea ontologică a eului creator, pentru că ceea ce întemeiază lumea – deci, deopotrivă, ființa și limbajul- sunt rezidualul, cenușa și cenușiul: „În altă parte ne va purta sărmana pasăre/ pre versuri tocmită./ Cenușa de sub aripa ei sunt și nu de cenușă mă tem."[4] (*Sângeroșii utopiști*); „la început a fost o timidă bătaie din palme/ pe malul liniștit al vulcanului;/ la început a fost dreptul cenușii/ și spaima unei voci ascuțite,/ într-o lumină uscată,/ căutându-ne..."[5](*Pe malul liniștit al vulcanului*). Este vorba, însă, despre o cenușă sterilă, privată de atributele regeneratoare, o materie imposibil de reorganizat în structuri noi. În fața acestei degradări *de substanță*, menite să sugereze deterioarea spirituală, ființei nu-i mai rămâne decât opțiunea de a privi dezastrul cu neputință, însă nu cu indiferență. În fond, ceea ce ea va (mai) putea cuprinde cu privirea sunt figurile dezintegrării, ale regresiei în specie, regnuri și agenții feluriți ai deformării materiei organice: descompunerea, putrezirea, dislocarea, aberația genetică, acestea antrenând o atmosferă a

[1] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. V, *La Somme Athéologique*, Tome I, *L'expérience intérieure, Méthode de méditation, Post-scriptum 1953, Le coupable, L'alleluiah*, Ed. Gallimard, 1973.
[2] Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound,* introd. T. S. Eliot, New Directions Book, 1968, p. 25.
[3] Mariana Marin, *Zestrea de aur*, Editura Muzeul Literaturii Române, 2002, p. 16.
[4] *Ibidem*, p. 11
[5] *Ibidem*, p.16.

inchietudinii, așa cum remarca și Eugen Negrici: „Este la mijloc acea stare de inconfort («starea solzoasă în care te zbați») pe care și-o induc neputința de a refuza compromisul, scalda în apele mîloase ale vieții și care se preschimbă, de regulă, într-o furibundă batjocorire a iluziilor nobile și deșarte. Iar relevarea coșmarului vesel al cotidianului, a grotescului, a mizeriei existențiale, a urîtului grohăitor din jur (ca metonimii ale disperării) devine calea piezișă a autoflagelării”[6]. Pentru eul deja fragil, prezentat astfel încă din cartea de debut, contemplarea și revolta în fața dezastrului, a destrămării din jur și din interiorul său, conduc la (auto)erodări ireversibile până la finalul creației. Funcționând pe principiul belicos anunțat în titlul *Un război de o sută de ani*, eul creator traversează, deseori, momente de intensitate pronunțată, când suferința resimțită este convertită în deznădejde și urlet. Interesant de remarcat este că, pe parcursul *scenelor clocotitoare*, câteva componente sunt reiterate, fără excepție[7]: (1) *o situație* cu rolul de a fixa, în tușe mari, un vag cadru narativ, apoi, (2) *o inflamare a conștiinței* de sine și a realității înconjurătoare, urmată de secvențe de o violență șocantă, care, prin apelul la un imaginar de sorginte organică, surprind degradarea spirituală a ființei ori a lumii exterioare, și (3) *surmontarea realității imediate*. Aceste trei elemente compun scheletul unei rețete poetice dominante în creația sa de la primul la ultimul volum.

Dintre criticii preocupați de poezia sa, Dan Cristea,[8] Radu Săplăcan,[9] Dinu Flămând,[10] Dana Dimitriu,[11] Ion Pop,[12] Radu G. Țeposu[13] și Georgeta Moarcăs[14] nu au trecut cu vederea stările de ebuliție, însă nu toți dintre aceștia le-au corelat cu datele și detaliile contextului apariției lor. Dacă Georgeta Moarcăs identifica sorgintea lor expresionistă, alții le-au asociat pendulării între transă și luciditate (Dan Cristea) sau dramatismului (R. Săplăcan). Dana Dimitriu remarcă și eșafodajul real al experiențelor tensionate, acest punct de plecare către o irealitate: „E vorba adesea de o povestire care se rezumă la fixarea unui spațiu sau a unui timp în care un conflict anumit a declanșat o revelație.[...] Trăirea abstractă este totuși atât de personală, de profundă încât se cere tradusă într-un limbaj cât mai accesibil pentru a fi înțeleasă, un limbaj ca o «istorioară»”[15]. *Istorioara* pornește, într-adevăr, de la o situație reală, și este ancorată într-o geografie fizică, dar și spirituală, căci în ea se va cristaliza o experiență intensă a subiectului creator. Deseori, rampa de lansare a trăirilor o constituie o situare spațio-temporală aparent nesemnificativă: grădina spitalului, camera albă, atelierul de creație, răscrucile de drumuri, privirea îndelungată în oglindă, sufrageria, rătăcirea pe străzi, privitul prin geam: „În grădina de trandafir a spitalului/ am descoperit legea conservării memoriei vesele,/ -astfel de adevăruri din care se vor hrăni într-o zi/ urmașii mei, roiurile de cenușă și oase...” [16] (*Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir*). Din aceste locuri

[6] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism,* Editura Polirom, Iași, 2019, p.640.
[7] Avem în vedere aici poemele care tematizează acest tip de experiență, precum: *Sângeroșii utopiști, O nuia de sticlă, Unic poem de dragoste, Generație, Narațiune, Apel în sala de disecție, 10 februarie, sâmbătă seara, acum, Fericit, Nunta, Păpușa spânzurată, Dreptul cenușii, Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir, Prinsengracht 263, O zi obișnuită, Singură, liniștită, Pumaho, Săptămâna Patimilor, Eegie V, Elegie XI, Scrisorile lui Emil, La etajul 5, Dihanii azurii, Tinerețe fără de artă, Dark ages, Conserva, Lupta cu utopia, Sarcofag, Acasă* etc.
[8] Dan Cristea, *Mariana Marin*, în „Luceafărul”, anul XXV, (1 032), sâmbătă, 6 februarie 1982 și Dan Cristea, în *Cinci*, în „Luceafărul”, nr 44 (1 069), Anul XXV, 20 oct 1982, p.6.
[9] Radu Săplăcan, *Cinci pentru...realitate*, în „Astra”, nr 10 (135), anul XVII, decembrie 1982, p.9.
[10] Dinu Flămând, *Izgonirea din paradis*, în „Amfiteatru”, februarie 1982, p.2.
[11] Dana Dumitriu, *Prietena Kitty*, în „România literară”, anul XX, nr.26, joi, 25 iunie 1987, p.10.
[12] Ion Pop, *Poemul-«o ființă morală»*, în „Steaua”, anul XXXVII, nr 7, 1987, p.33.
[13]Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 139.
[14] Georgeta Moarcăs, „Mariana Marin”, în *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia contemporană,* Editura Universității Transilvania, 2011, p.90.
[15] Dana Dumitriu, *Prietena Kitty*, în „România literară”, anul XX, nr.26, joi, 25 iunie 1987, p.10.
[16] Mariana Marin, *op.cit.*, p. 63.

emană o malignitate, acordată, apoi, trăirilor ființei, într-un soi de *corelativ obiectiv*. Tehnica de ancorare în realitate a poeziei sale este remarcată și de către Iulian Boldea: „Temperament mai degrabă retractil decât expansiv, Mariana Marin supune textul poetic la două operațiuni consecutive: mai întâi una de reunire a unor elemente ale realului, mai mult sau mai puțin disparate, și, mai apoi, o operațiune de relevare a unor sensuri subtextuale, ce se pot degaja din structurile și formele cotidianului”[17]. Vom observa că, în fond, coregrafia *cotidianului* nu etalează o selecție aleatorie de componente, pentru că ea va mijloci declanșarea și degajarea stărilor febrile ale eului. Astfel, după fixarea reperelor realității imediate, majoritatea poemelor cu tentă narativă realizează permutarea înspre un regim al mentalului, al psihicului, al memoriei și/sau al trăirilor. De exemplu, în textul citat mai sus, după conturarea sumară a cadrului spațial, are loc tentativa de a conserva și accesa o arie atrofiată a memoriei. Mai curând disfuncțională în cartea *Un război de o sută de ani*, rememorarea se concretizează în excavații autobiografice istovitoare, spre finalul creației, în *Mutilarea artistului la tinerețe*. De altfel, dereglarea mnezică alcătuiește una dintre obsesiile creației sale. Pentru a stabiliza fluxul memoriei, eul își elaborează chiar și o *terapeutică* în ton medieval: el va pune memoria *la fiert* (*O nuia de sticlă*),[18] o va biciui cu *o nuia de sticlă* (O nuia de sticlă),[19] cea din urmă constituindu-se, posibil, ca aluzie la „nuia(ua) de cremene și uneori de zahăr”[20]- imagine a poeziei lui Virgil Mazilescu,[21] asociată copilăriei- folosită de către autoare pentru a sugera o formă de supliciu autoindus.

În aceste scene de încordare, una dintre componentele constante ale experienței este, cu siguranță, luciditatea, uneori hiperactivă, alteori gata de a glisa înspre nebunie: „În disperarea unei dimineți/ îmi lovesc ușor degetele de sticla ferestrei./ Nu mai aștept venirea iernii în acest an./ Cântecele mi-au înverzit auzul; nu mai aștept./ Îmi privesc de aproape nebunia/ și cobor cât pot de repede în grădinile părăsite./ Palidă, mă așez pe locul unde am fost văzută/ femeie plângând./ Asta ar trebui acum! Să-mi amintesc sub o mască”[22] (*Colecționara*). Gestualitatea delicată sugerată prin imaginea degetelor abia luând contact cu suprafața geamului constituie o manieră subtilă de reprezentare a mâhnirii. Cu o abilitate poetică remarcabilă, autoarea realizează, astfel, un melanj original între fragilitate și disperarea mistuitoare. Această atingere, abia perceptibilă, substituie sugestia vizuală, implicată de cadrul ferestrei, cu imaginea sensibilității și finețiitactile. Dincolo de spațialitatea de graniță, evocată de fereastră, este trezit nu văzul, ci un alt simț, auzul, dereglat printr-o suprasolicitare malignă, provocată de stimuli sonori agresivi și administrați forțat. De altfel, tehnica de a uzita un atribut pozitiv în sujba sugestiei negative este reluată deseori de către autoare. Sinestezia evidențiază aici unul dintre elementele cromatice respingătoare, verdele, spre a indica suprairitarea somatică, o prefigurare a nebuniei. Sugestia coloristică a disoluției, a deteriorării este continuată de paloarea ființei, străbătute acum de eliberarea, prin plâns, a energiilor refulate. Operând nu neapărat pe căi separate, ci mai curând în reprize, dureroase, consecutive, luciditatea și nebunia își exercită influența devastatoare asupra subiectului creator. Totodată, ele consună cu cele mai clocotitoare stări și creează senzația că, în fața lor, ființa nu va fi decât o marionetă, purtată pe spirala descendentă a anihilării. În finalul poemului, decăderea eului este redată prin portretizarea autoironică: „În disperarea unei dimineți/ îmi vărs cu poftă nebunia./ [..] Atât mă iubesc,/ cum stau de cuminte și dulce/

[17] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Editura Aula, Brașov, 2005, p. 681.
[18] Mariana Marin, *op.cit.*, p.13.
[19] *Ibidem*, p. 13.
[20] Virgil Mazilescu, *Opera poetică*, Editura Aius, Craiova, 2013, p. 17.
[21] Afinitatea Marianei Marin pentru poezia lui Virgil Mazilescu o dovedește (și) tema lucrării sale de diplomă, care a fost dedicată operei acestui poet, așa cum mărturisește N. Iuga într-un articol intitulat „Ultimul cadou de la Madi a fost un ruj”, în „Observator cultural. Supliment.”, nr. 236 (494), 1-7 octombrie 2009, p. IV.
[22] Mariana Marin, *op.cit*, p. 31.

într-o băltoacă de cuvinte..."[23]. Nici poezia nu (mai) poate expurga apele învolburate ale inerţiei şi complezenţei.

Salturile dinspre *situaţia concretă*, mundană, spre fondul unei *conştiinţe electrizate*, apoi, spre o *înflăcărare neobişnuită a fiinţei*, care prilejuieşte contactul cu componentele abisale, distructive, din geografia interioară ori exterioară eului, prezintă similarităţi cu componente specifice ale situaţiei-limită elaborate de către filozoful Karl Jaspers. Gânditorul german dezvoltă acest concept pornind de la premisa *situaţiei* specifice, punct de plecare fizic şi psihic,[24] de o complexitate şi importanţă remarcabile în demersul cunoaşteri filozofice. Potrivit lui K. Jaspers, situaţia fiinţei reprezintă linia de start fixată de către gânditor în activitatea sa: „Aici, în fiecare moment, este intimitatea prezentului, singurul lucru de care sunt sigur."[25] (trad.n.) Ancorarea în coordonate realităţii imediate va constitui o condiţie *sine qua non* în demersul filozofic.[26] Începând cu configuraţia şi importanţa situaţiei subiectului, Jaspers trasează o serie de *salturi*, menite să avanseze dincolo de experienţa mundană, dar, mai ales, dincolo de existenţă, în *Existenz*[27] şi să releve, astfel, *fiinţa adevărată*.[28] Câteva situaţii-limită speciale pot exemplifica trecerile dinspre ceea ce este obiectiv (existenţă) spre non-obiectiv[29] (*Existenz*): moartea, suferinţa, supliciul (*suferinţa inconştientă* („unconscious struggle"[30]), *suferinţa conştientă* („conscious struggle"[31]) (trad.n.) şi vinovăţia, experienţe inerente oricărei vieţi. Dacă primul *salt* conduce fiinţa dinspre existenţa imediată[32] către o stare de contemplare şi solitudine, al doilea şi al treilea o orientează înspre „elucidarea posibilului Existenz "[33] şi, în final, spre *Existenz*. Ultimul concept, deşi mediază apropierea de ceea ce este non-obiectiv, înlesneşte căutarea fiinţei adevărate,[34] autentice, puse în lumină doar în situaţiile-limită. Astfel, pentru Jaspers, parcurgerea unor experienţe cu rolul de a confrunta fiinţa cu finitudinea sa poate permite actualizarea unei autenticităţii, a ceea ce numeşte acesta *fiinţa adevărată*: „A fi cu adevărat prezent [...] este Existenz. Este capacitatea momentelor de a avansa dincolo de simpla experienţă- a momentelor dorinţei, ale deciziei, ale implinirii"[35]. (trad.n.) Deşi situaţiile-limită specifice se referă la cele mai cutremurătoare şi copleşitoare momente, Jaspers atribuie limitei un dublu sens: unul pozitiv, al posibilităţii devoalării *fiinţei adevărate*, şi altul, al precarităţii şi fragilităţii fiinţei: „Orice limită despre care ştiinţa ne face conştienţi în lume constituie o oportunitate de transcendere"[36]. (trad.n)

---

[23] *Ibidem*, p. 32.
[24] Karl Jaspers, *Philosophy*, Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 177.
[25] Idem, *Philosophy*, Vol. I, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969, p. 44: „Here, at each moment, lies the intimacy of the present, the only thing I am sure of."
[26] Idem, *Philosophy*, Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 14.
[27] Idem, *Philosophy*, Vol. I, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969, pp. 60-64.
[28] *Ibidem*, p. 63.
[29] *Ibidem*, p. 77.
[30] Idem, *Philosophy*, Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 204.
[31] *Ibidem*, p. 205.
[32] *Ibidem*, p. 108.
[33]Idem, *Philosophy*, Vol. I, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969, p.182.
[34] *Ibidem*, p.66.
[35] Idem, *Philosophy*, Vol. I, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969, p.172: „To be truly present, on the other hand, is Existenz. It is the capacity for moments of advancing beyond mere experience- for moments of will, of decision, of fulfilment."
[36]*Ibidem*, p. 171: „Every limit which science makes us aware of in the world constitutes an opportunity for transcending."

Astfel, situația-limită nu ar evidenția doar finitudinea umană, trăsăturile sale negative, ci ar opera, totodată, și o deschidere a omului înspre un *dincolo*, înspre un posibil Existenz.

Poezia Marianei Marin tematizează acest tip de experiență febrilă, a finitudinii ființei, deseori glisând dincolo de realitatea imediată. Mai mult, dintre componentele situației-limită jaspersiene, versurile sale actualizează- trecându-le prin filtrul propriei viziuni- în special, punctul de plecare al realității, inflamarea conștiinței și trecerea *dincolo* de simpla concretețe. De altfel, o gamă largă de avataruri ale situației-limită prinde contur, iar suferința, moartea, vina și starea tensionată permanentizată constituie doar câteva dintre acestea. Distincția -și totodată originalitatea- față de modelul lui K. Jaspers ține, în special, de ceea ce i se va înfățișa ființei în acel *dincolo,* generat de stările de excesivă fervoare și de implicațiile, mai curând, negative ale experiențelor. În legătură cu *transcenderea* realului, K. Jaspers elaborează o diferențiere între două mișcări: una *transsubiectivă*, a gândirii depășind subiectul, și alta, a trecerii dincolo de obiectivitate.[37] Dacă prima presupune activarea unei conștiințe receptive la ceea ce nu este deja evident, abia al doilea tip de surmontare a realului obiectiv va fi corelat cu *ființa adevărată*, cât și cu depășirea conștiinței: „*Existenz* [...] *concepe ideea a ceva ce nu este în conștiință*, dar merge dincolo de aceasta, ceva cu totul altul”[38]. (subl. a.) (trad.n.) Poezia Marianei Marin parcurge pașii dinspre realitatea imediată și conștiință spre un *dincolo*, al viziunii terifiante, al blocajelor, căderilor, revenirilor, derulate alert prin fața ochilor eului. Contactul cu licăririle transcendentului- lipsit însă de esență divină- este mediat deseori de simbolistica ochiului, a vederii obstaculate de opacitatea geamului și a lentilei propagând aberant fasciculele. Alteori, trăirea intensă se declanșează în timpul scrierii, când, paradoxal, rostirea și articularea cuvintelor îngheață. Indiferent de situația evocată, experiența relevă trăirile cele mai tensionate, căci, după cum observa gânditorul german, „[î]n situațiile-limită, individului i se dezvăluie fie neantul (das Nichts), fie îi devine perceptibil ceea ce ființează cu adevărat, în ciuda și deasupra ființei evanescente a lumii”[39]. Poezia Marianei Marin prezintă aceste revelații *în negativ*, care vor accelera, treptat, ritmul erodării ființei.

Fără îndoială, poeta reușește să imprime o amprentă proprie componentelor situației-limită. Mai întâi, situarea în realitate este elaborată printr-o schemă contrastivă, axată pe permutarea bruscă între concret și abstract ori spiritual. Astfel, conturarea unor coordonate spațiale este urmată, deseori, de enunțuri cu aer aforistic ori sentențios: „E o casă fără oglinzi-ți se spune./ Cineva care îți seamănă se apropie de fereastră./ Auzi: nu, sufletele noastre nu pot fi salvate”[40] (*Apel în sala de disecție*). Aceste oscilații abrupte între concret și abstract accentuează nota dramatică și gravă a poeziei sale. Fixarea spațio-temporală a ființei se realizează, desigur, cel mai lesne, în poemele cu atmosferă narativă, unde detaliul biografic devine vizibil (*Pe malul liniștit al vulcanului, 10 februarie, sâmbătă sera, Viclenia cântărețului orb, Blocadă continentală, Dăscălița, Un măr dulce, dulce, Terapeutică din anii ciumei* etc.). Aici selecția elementelor de decor întregește un peisaj urban, domestic, aparent banal, pe scurt, un cadru în care nimic nu ar putea trăda iminența trăirii febrile: cărți, biblioteci, hârtii, statui, calendare, marginea orașului, piața, gara, sufrageria, atelierul, tramvaiul, oglinzile, păsările, fusta înflorată etc. Scenografia prezentului cuprinde însă și obiecte de epocă, a căror aglomerare, în poeme precum *Apel în sala de disecție* și *10 februarie, sâmbătă seara, acum*, dobândește un aer malefic: „testamentul răutăcios al

[37] Idem, *Philosophy,* Vol. I, trad. E. B. Ashton, The Univesrity of Chicago Press, Chicago and London, 1969, p. 77.
[38] *Ibidem,* pp.87-88: „*Existenz* [...] *conceives the idea of something which is not consciousness* but goes beyond it, something entirely other.”
[39] Karl Jaspers, *Texte filosofice,* pref. de Dumitru Ghișe și George Purdea, trad. de George Purdea, Editura Politică, București, 1986, p.11.
[40] Mariana Marin, *op.cit.*, p.20.

bunicului”[41], „frumoasa rochie de bal a frumoasei bunici”[42], „un fluier de bâlci”[43], „o fotografie trucată”, „o armă de foc”[44], „ceasuri pictate cu fructe”[45]. Totodată, printr-o manieră ingenioasă, poeta sugerează maliţiozitatea ridicolă a realităţii şi îşi imaginează acumulări de diverse obiecte într-un amalgam terifiant, cu nuanţe kitsch: „(s-a mai spus:/ o femeie, o oglindă, trei papagali nemuritori/ o armă de foc, un testament răutăcios, ceasuri pictate cu fructe/ o rochie de bal, un soldat de plumb, o piele de capră/ un zepelin roşu, un fluier de bâlci, un caftan neverosimil)”[46]. Unele elemente sunt reluate obsesiv în poezia sa: testamentul, rochia de bal, oglinda, fereastra, atelierul, ochiul, mâinile, zăpada, sângele, pielea (albă), iar reiterările lor reflectă, deseori, dispoziţia tulbure a conştiinţei subiectului creator.

Dincolo de aspectele concrete, situaţia imediată va include şi o dinamică spirituală şi emoţională aproape imposibil de gestional cerebral: „Încerc să fac o reconstituire paşnică a vieţii mele/ (ah, tandrul sfâşietorul repedele poem)./ Privesc camera albă, o miros, o pipăi şi nu urlu,/ până când ea se gloşeşte de aer/ şi îmi pune în braţe un maldăr de texte îngălbenite”[47]. Asemenea realităţii agresive, memoria *lucrează* împotriva eului şi este disfuncţională în *Atelierele* şi *Un război de o sută de ani*, pentru ca, în *Mutilarea..., Aripa secretă* şi *Zestrea de aur* să acţioneze, cu precădere, prin selecţia şi rememorarea evenimentelor marcante. Nu întâmplător, unele dintre cele mai tensionate trăiri conţin şi o componentă mnezică, de impact, cu rolul de a semnala atât o dereglare a facultăţii rememorative, cât şi dezlănţuirea supliciului şi transgresarea dincolo de realitatea imediată, după cum afirma Mircea Mihăieş: „În poemele Marianei Marin, realul e transces prin invocarea unei constante utopice, însoţită, de regulă, de trecerea în metafizic, spre un **dincolo** guvernat de legile memoriei. O memorie agresivă care selectează numai scene şocante”[48]. (subl. a.) Într-adevăr operantă doar prin selecţie negativă sau chiar inoperantă, memoria marchează punctul declanşator al experienţelor cutremurătoare şi, mai ales, dă seama de inconsistenţa temeiului fiinţei.

Stările clocotitoare ale eului se desfăşoară în coregrafii cumplite, în care acţionează forţe ale dezintegrării şi ale dezumanizării: memoria este forţată, *biciuită*[49] (*O nuia e sticlă*), poezia exercită un efect dezintegrant asupra creatoarei sale (*Poem de dragoste*[50] [„Încerc să fac o reconstituire paşnică a vieţii mele]”), iar autoscopia reprezintă un proces chinuitor al descoperirii degradării sufleteşti (*Apel în sala de disecţie*[51]). Mai observăm că, la contactul cu poezia, fiinţei creatoare i se *amputează* braţele (*Blocadă continentală*[52]), că eul luptă împotriva propriei imperfecţiuni (*Pasarela (o artă poetică)*[53]) şi că mersul său rătăcitor pe străzi va declanşa revelaţia propriei inumanităţi (*Un măr dulce, dulce*[54]). În plus, contactul cu adevărul va fi cel puţin şocant (*Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir*[55]). Interesant este că frecvenţa şi intensitatea stărilor febrile se diminuează către finalul creaţiei, în *Mutilarea...*(1999) şi în placheta *Zestrea de aur* (2002). În volumul *Aripa secretă* (1986),

[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*, p.22
[44] *Ibidem*.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ibidem*, p.14.
[48] Mircea Mihăieş, *Arta nefericirii*, în „Orizont”, nr. 19, mai 1990, p.9.
[49] Mariana Marin, *op.cit.*,p.13.
[50] *Ibidem*, p.14.
[51] *Ibidem*, p.20.
[52] *Ibidem*, pp.44-45.
[53] *Ibidem*, pp.50-51.
[54] *Ibidem*, pp.55-56.
[55] *Ibidem*, pp.62-63.

dialogul cu Anne Frank este însoțit de o dublă suferință: una aparținând eului și o alta, rezultată din empatia cu destinul tragic al adolescentei. *Atelierele* (1991) surprinde, la rândul său, tumultul stărilor, însă aici agenții principali ai încordării vor fi moartea, singurătatea, vinovăția și minciuna. *Mutilarea artistului la tinerețe* și *Zestrea de aur* nu probează patosul dovedit în cărțile anterioare, pentru că aici eul va suferi anemieri energetice. Spre deosebire de primele sale trei volume (*Un război de o sută de ani*, *Aripa secretă*, *Atelierele*), marcate de o tensiune acumulată în stări paroxistice, *Mutilarea...* și *Zestrea de aur* trasează o linie a trăirii fără prea multe ondulații. Aici starea predominantă a ființei coincide cu o mâhnire, indusă printr-o inventariere forțată și prematură a tinereții și, de aceea, are, mai curând, gustul unei *madlene vineții.*[56] Prin selecția negativă operată, rememorarea constituie o formă de supliciu suplimentară, pentru că stăruie asupra unei tinereți dureroase și asupra efectelor distrugătoare ale trecutului. *Mutilarea...* aduce în prim-plan suprapunerea a două tipuri de supliciu: unul a trecutului, specific secvențelor resuscitate în memorie și altul al prezentului, prin actul chinuitor al amintirii. În poezia autoarei, nu există repaus al eului, cu atât mai puțin un sens tămăduitor al experiențelor dureroase, tocmai pentru că ceea ce induce supliciul poate țâșni absurd, de oriunde, iar umilința ființei nu îi permite să creadă că ia parte la vreo formă de martiraj ori de purificare. Conotat strict negativ, chinul constituie, deseori, un semn al absurdității și dezumanizării lumii, față de care eul nu va rămâne impasibil. Din contră, el va dovedi abilitatea de a rezona la diversele surse de emanație ale suferinței. Prin recurența și importanța sa, supliciul, de natură fizică și/sau psihică, va reprezenta principala situație-limită tematizată a poeziei sale, iar caracterul său ineluctabil rămâne constant. De altfel, așa cum arăta K. Jaspers această trăsătură este corelată direct situației-limită: „Doar în situația-limită poate fi inevitabilă suferința. Doar atunci îmi pot regăsi crucea ca ceva ce mi-a fost sortit”[57]. (trad.n.) Observăm că atât durerea fizică, cât și cea spirituală se manifestă în chip imuabil, fără ca ființa să li se poată împotrivi cu succes. Iar aceasta pentru că la capătul durerii absurde, se află doar moartea, neantul: „Suferința este o restrângere a existenței- notează K. Jaspers- o distrugere parțială; în spatele oricărei suferințe se arată spectrul morții”[58]. (trad.n.) Această viziune a supliciului ca *anticameră* a morții transpare în poezia Marianei Marin, în contactul eului cu realitatea exterioară, în relația tensionată cu limbajul poetic, iscată în timpul scrierii, și în autoscopiile autoaplicate dur. Astfel, nu este de mirare că, în *Mutilarea...* și *Zestrea de aur*, vom întâlni o ființă devitalizată, trecută printr-un șir de lungi suplicii, rămase nealinate, amplificate cu fiecare pas înainte, cu fiecare cuvânt scris: „De leg un cuvânt de altul/ moartea o îndur/ dintre un sunet însetat și vagul/ ce îmi incendiază mâna”[59].

Pe lângă această formă de supliciu implacabil, K. Jaspers identifică o altă categorie de suferință, asociată implicării- conștiente sau nu- a ființei umane, un soi de chin sau zbatere autoindusă, dezvoltată în interiorul eului și menită să aprindă conștiința de sine.[60] Datorită centralității subiectului creator în poezia Marianei Marin, acest tip de durere va fi ușor de regăsit la tot pasul. În plus, o anume fascinație față de ideea supliciului autoprovocat amprentează conștiința artistică a poetei, prin contactul cu unele modele literare marcante- dar nu numai astfel- așa cum va admite poeta într-un interviu: „Literatura asta a secolului XIX, lacrimogenă și plină de tot felul de fitzici mă fascina pur și simplu. [...] Era o nebunie

[56] *Ibidem*,p. 233.
[57] Karl Jaspers, *Philosophy*, Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 202: „Only in the boundary situation can suffering be inevitable. It is then that I wake up my cross as the lot that has been cast for me.”
[58] Idem, *Philosophy*, Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 202: „Suffering is a restriction of existence, a partial destruction; behind all suffering looms the spectre of death.”
[59] Mariana Marin, *op.cit.*, p.169.
[60] Karl Jaspers, *Philosophy*, Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 206.

întreagă pentru că visam să mor exemplar, din dragoste, evident, și să sufăr teribil. Să sufăr și să mor discret, în singurătate. Ca să tremur noaptea, de exemplu, dormeam pe frig cu geamurile deschise"[61]. Însă, chiar dacă nu am fi avut acces la această mărturisire neobișnuită și, totodată, tulburătoare a poetei, versurile sale oricum fac transparentă, în nenumărate rânduri, fascinația eului creator pentru boală și supliciu: „Despre boală citise la 17 ani totul/ (i se părea o șansă)"[62]. Dorința de a parcurge stările de maximă fierbere ale bolii credem că provine nu doar dintr-o simpatie față de o serie remarcabilă de modele culturale, ci, mai curând, din intenția de a obține o vedere mai clară asupra ființei și o limpeziere a conștiinței de sine. Deși putem afirma că pornește dintr-o fascinație culturală, durerea este experimentată direct, nu este mediată nici de simbolistica literaturii de secol XIX ori a poetelor *nervoase,*[63] deseori invocate, cele din urmă reprezentând, totuși, un model literar, dar și moral al subiectului creator. Trăirea nu va fi trucată livresc și se va derula în excavații sufletești autentice. Virgil Podoabă a remarcat această dorință de autenticitate a poezie sale și a încadrat-o, alături de cea a unor Ioan Mureșan și Alexandru Mușina, în linia existențialilor, ale căror creații se remarcă printr-o raportare directă la cotidian.[64]

Observând diversitatea și multitudinea ipostazelor suferinței, putem afirma că aceasta constituie, prin excelență, starea ființei creatoare, iar trăirea este deseori împovărată de momente paroxistice. Totodată episoadele *inflamate* fac parte din marca subiectivității poeziei sale, similare, mai curând, unui „manual de supraviețuire nu neapărat într-o vreme a «gândirii captive», ci în universul propriilor traume și fantasme latente."[65] Este destul de limpede că nu avem de-a face cu ceea ce H. Friedrich numea „caracterul suprapersonal al exprimatului"[66], scriind despre poezia lui C. Baudelaire, căci durerea, trăirile și tensiunile liricii Marianei Marin își vor trage sevele în special din eul creator și se vor depune aluvionar într-o scenografie personală. Nu rareori unii critici au accentuat dimensiunea unei suferințe asumate colectiv,[67] însă, la o privire atentă, caracterul subiectiv al poeziei aduce în lumină o voce singulară. Desigur, printr-o reacție empatică, ființa rezonează și la experiențele terifiante ale Annei Frank, ale artiștilor camarazi, ale unor destine tragice din literatura universală (Osip Mandelștam, Sylvia Plath, Else Lasker- Schüler etc.). Totuși, în fața opresiunii generalizate, ea nu își propune identificarea nici cu un soi de depozitar al chinului colectiv, nici cu reactantul *desemnat* al mulțimii, gata să se revolte împotriva atrocităților timpului. Trăirea personală trece în prim-planul tensiunii poematice, devansează suferința indusă empatic și constituie sursa principală a revoltei.

Pe lângă aceste manifestări ale durerii, procesul scrierii reprezintă un alt epicentru al supliciului, pentru că transcrierea experiențelor se realizează anevoios și exercită, până la finalul creației sale, un efect erodant asupra ființei. Activitatea artistică evoluează pe un fir de înaltă tensiune existențială, se desfășoară în reprize clocotitoare, iar rolul poetei este corelat chiar unui biet funcționar taciturn: „Singurătatea unei lumi/ în care ești condamnat/ să rămâi un al treilea,/ spectatorul, cel care aplaudă./ Îți duci în spate existența cenușie,/ ești

[61]Citatul este extras dintr-un interviu pe care poeta l-a acordat Svetlanei Cârstean, publicat în „Observator cultural", nr. 89, în 2001. https://www.observatorcultural.ro/articol/cuvintele-atrag-realitatea-interviu-cu-mariana-marin/ , link folosit în 27.04.2021.

[62] Mariana Marin, *op.cit.*, p.13.

[63] *Ibidem*, p.195.

[64] Virgil Podoabă, *Între extreme. Eseu despre poezia lui Aurel Pantea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.12.

[65] Claudiu Komartin, *Mariana Marin. «Nebunia de a gusta trandafir»*, http://unanotimpinberceni.blogspot.com/2009/09/mariana-marin-nebunia-de-gusta.html , link folosit în 27.04.2021.

[66] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea*, trad. Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p.35.

[67] Carmen Mușat, *Mariana Marin: identitatea etic-estetic*, în „Observator cultural. Supliment.", nr. 236 (494), 1-7 octombrie 2009, p. I.

funcționarul neputinței/ pe care o bați în dublu exemplar”[68]. Observăm că două viteze, contrarii ca intensitate, dinamizează suferința: una alertă, racordată la tensiunea înaltă a stărilor efervescente (specifică volumelor *Un război de o sută de ani* și *Atelierele*), și alta lentă, ambele exercitând efecte devastatoare asupra ființei (manifestată în ultima fază a creației, în *Mutilarea artistului la tinerețe* și *Zestrea de aur*).

Dacă, în mare parte, critica de întâmpinare a remarcat dimensiunea pregnant etică a creației sale, nu atât de multe s-au spus despre conștiința artistică tematizată în poezia Marianei Marin. Mai curând, s-a evidențiat amalgamarea etic-estetic,[69] însă fără a se insista prea mult asupra ultimei componente- cel puțin la fel de vizibile ca prima, în creația sa. Într-adevăr, avem de-a face cu interconectarea acestor două falduri ale conștiinței: cel estetic și cel etic, amintind de identitatea remarcată de către L. Wittgenstein.[70] Însă, primul nu va fi inferior, prin complexitatea sa, celui de-al doilea, fiindcă poezia sa tematizează procesul scrierii și al travaliului implicat și îl transformă într-unul dintre motivele sale centrale, fără a cădea totuși sub incidența etichetei textualiste, aplicate creației sale de către Marin Mincu. Criticul susținea că „«(b)iografia» autoarei ca și fizionomia ei nici nu sînt de imaginat în afara mărcilor scripturale”[71] și că poezia sa se înscria, prin tematizarea scrisului și a cititului, într-o „îndepărtare de real”[72]. Credem însă că opera autoarei vădește o conexiune autentică, nemediată cu realitatea, iar câmpul de tensiune al poemelor sale nu își extrage forța exclusiv din explorarea actului artistic.

Interesant este că la Mariana Marin, eticul va ține, mai curând, de *inavuabil*, întocmai ca la Wittgenstein. Suprapunerea etic-estetic dezvăluie, în special, o dimensiune *inexprimabilă*, căci scrierea este un proces anevoios, cu atât mai mult explorarea *în negativ* a realităților interioare ori exterioare. În ciuda eforturilor implicate în demersul creativ, transcrierea cuprinde atât momentele premergătoare procesul creativ, cât și privirea retrospectivă asupra obiectului poetic obținut. Mai mult, putem identifica, în poezia sa, trei dintre sensurile atribuite conștiinței artistice de către V. Podoabă:[73] acela de „pricepere, iscusință, abilitate ordonatoare”, cel de „proces de punere în formă”, dar și unul focalizat pe momentele premergătoare și ulteriroare creației. În cazul autoarei, prima dintre aceste ipostaze ale conștiinței artistice poate fi corelată unei viziuni dominate de un scepticism creativ. Sub aspectul *abilității poetice*, imaginea despre sine a eului creator este marcată atât de îndoieli personale, cât și de un complex de inferioritate izvorât, posibil, din raportarea sa la personalități literare străine. Dacă aceste dubii sunt mai puțin transparente în cartea *Un război de o sută de ani*, ele devin pregnante în celelalte volume. Astfel, în *Atelierele*, descoperim umilința și insignifianța unei conștiințe creatoare în fața literaturii de început de secol (XX):

---

[68] Mariana Marin, *op.cit.*, p.189.

[69] În legătură cu sinteza etic-estetic, atât Radu Vancu, cât și Nicolae Coande semnalează conexiunea cu filosofia lui Wittgenstein și Kirkegaard. Redăm aici un pasaj din textul aparținând lui N. Coande: „De aceea, avea dreptate Radu vancu să afirme că «supratema poeziei Marianei Marin e adevărul», o capacitate nu doar de a-l clama (mulți o fac la modul insidios), ci de a-l trăi în siajul a ceea ce el numea «sinteza eticului cu esteticul», de la Kirkegaard citire. Să ne amintim că Wittgenstein spune undeva că eticul și esteticul sunt unul și același lucru, cu înțelegerea că etica nu este știință, ci trebuie înțeleasă în simbioză individul, cu trăirile și pasiunile sale, cu atât mai mult cu cât ea este «transcendentală».”, în articolul *Mariana Marin- o viziune la «Marginea Zonei»*, în revista online „Poesis International”, https://poesisinternational.com/mariana-marin/ , link accesat în 27.04.2021.

[70] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logicus-Philosophicus*, trad. Mircea Flonta și Mircea Dumitru, cuvânt înainte de Mircea Flonta, Editura Humanitas, 2012.

[71] Marin Mincu, „Instanța lectorială”, în *Eseu despre textul poetic*, Vol II, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 89.

[72] *Ibidem*, p. 90.

[73] Virgil Podoabă, *A MEDITATION UPON ARTISTIC CONSCIOUSNESS*, în „Communication, Context, Interdisciplinarity”, Vol. 3, The Alpha Institute for Cultural Studies, Petru Maior University Press, Târgu Mureș, 2014, pp. 20-24.

„Mai retrasă și mai ascunsă ca niciodată,/ ar trebui să cred că va veni în sfârșit poezia/ să locuiască aici,/ în vetustele ținuturi/ în care se tace, se tace.../Dacă ai să privești mai bine/ ai să vezi cum mai tremură și acum bibliotecile/ la amintirea acelor poete foarte nervoase/ ce invadaseră literaturile pe la începutul secolului”[74] (*Scrisorile lui Emil*). Evident, dincolo de această modestie, stă antiteza dintre două spații culturale diferite, România comunistă și Europa. Prin aluziile și comparațiile cu nume ale literaturii universale (S. Plath, E. Dickinson, Anna Ahmatova, Sapho etc.), imaginea poetei se construiește antitetic și traversează, astfel, conform propriei viziuni, un con de umbră, cu toate că, privită din exterior, poezia sa intră, desigur, în contradicție cu această perspectivă. Fără îndoială, poemele Marianei Marin pot fi plasate într-o zonă valorică similară cu cea a modelelor literare evocate. Totuși, o conștiință artistică aspră stă la baza modestiei etalate de către autoare. *Mutilarea artistului la tinerețe* marchează o radicalizare a neîncrederii în propriile resurse creative. Concentrată pe fenomenul rememorării unui trecut artistic traumatizant, cartea scoate la iveală imaginea unei ființe sărăcite de abilitățile artistice dovedite odinioară: „Ce frumos era, Doamne,/ poemul mai an,/ -vocație a fericirii/ azvârlită câinilor prin noroaie./ O magmă a simțurilor prelinsă prin calendare/ și miezul acesta de iarnă violacee/ îmi pun din nou în față marile teme./ Dar ceva nu mai merge,/ ceva tot mi se zbate pe partea neluminată a minții,/ o bubă, un cancer sporadic, un tic-tac jumulit/ dar cu colții de fiară,/ un intrus în liniștea marilor teme./ Vai, mătrăguna de mine!”[75]. Nici măcar artele sale poetice nu ar mai fi animate- susține acum poeta- de acel patos al procesului creativ dovedit în primele volume. De data aceasta, blocajul artistic este pus pe seama unui scurt-circuit de ordin cerebral, acompaniat de un timp neprielnic, hibernal- amintind de *Un război de o sută de ani*- însă cu nuanțe bacoviene. O atmosferă plumburie și rece infuzează neîncrederea autoarei în forțele sale creative, în special în ultimele sale cărți, *Mutilarea...* și *Zestrea de aur*.

Cea de-a doua formă de conștiință artistică, a procesului scrierii- și cea mai des întâlnită, de altfel, în lirica sa- pune în lumină confruntările tensionate ale eului cu limbajul artistic. Mai întâi, violența experienței decurge din datele tulburătoare ale imaginarul de tip organic. Raportul eu creator-limbaj va intra deseori în logica vânătorului și a vânatului, așa cum sugerează și poemul *Sângeroșii utopiști*: „și a bătut ceasul din turn/ și ei s-au ridicat de la masă;/// și a strălucit ceasul de pe mâna marelui pădurar/ și ei au început vânătoarea;// și a țipat ceasul de fier/ și ei și-au șlefuit unghiile.// Nu-ți fie teamă, cititorule!/ Am părăsit convenția cocoșată a trecerii timpului./ Râd de ceasul din turn, de ceasul de mână,/ de ceasul de aur, de ceasul de fier.../ În altă parte ne va purta sărmana pasăre/ pre versuri tocmită”[76]. În schema violentă a vânătorii, ființa creatoare se identifică, negreșit, cu victima, iar limbajul sau poezia coincide figurii vânătorului. Poemul citat parțial aici, cel care deschide volumul de debut al autoarei, sugerează o schimbare de paradigmă poetică, prin aluzia la textul arghezian „Ceasul de-apoi”[77], și reprezintă un soi de crez artistic definit în negativ, printr-un cumul de negații și formulări grave și absolutizante: „Nu de arc, nu de săgeată mă tem./ Râd de ceasul din turn, de ceasul de mână,/ de ceasul cu cuc!/ Te țin de mână atât de strâns nu pentru că/ te-aș putea pierde./ Nu ai unde merge. Nimeni nu călătorește, cititorule!/ Numai trupul- un ochi vast./ Numai trupul- privit de un ochi fix./ Numai trupul- înghițit de o gură care vede”[78]. Din coregrafia cinegetică nu lipsesc nici agresiunea, revărsată asupra trupului, nici armele de vânătoare, însă ele trimit la semnificații abstracte, prin simbolistica ochiului, dezvoltată prin

[74] Mariana Marin, *op.cit.*,p. 195.
[75] *Ibidem*, p. 260.
[76] *Ibidem*, p. 11.
[77] Tudor Arghezi, *Testament. Psalmi*, Editura Minerva, București, 1994, pp.56-57.
[78] *Ibidem*, p.11.

trei pseudonegații,[79] compuse cu adverbul „numai". Tehnica acumulării negațiilor și imaginea trupului supravegheat, apoi, devorat, reprezintă o anticipare a formulei sale poetice de mai târziu, pentru că, la nivel formal, dar și ca viziune despre lume, lirica sa va urzi o țesătură de negații, iar imaginarul își va extrage recuzita din galeria componentelor organice degradate, dislocate, deformate și sfâșiate. Iată doar câteva exemple: „Încerc să fac o reconstituire pașnică a vieții mele/ (ah tandrul sfâșietorul repedele poem)"[80]; „Cuvintele își arată colții./ («Într-adevăr, buna mea, les métiers d'hiver sont venus»)"[81]; „Greoaie,/ sentimentele se rostogoleau pe hârtia proaspătă: /- Cu ce parte a trupului se citește poezia, mamă?/ țipai înspăimântată și cu brațele smulse de vânt.../ -Ce parte a trupului îți mai rămâne după ce/ ai scris poezii, mamă?"[82] ; „Dar el, poetul?/ Un câine îi poartă capul prin oraș:/ -Și eu, stimabile, / am crezut în moartea deasupra marilor orașe."[83] Sălbăticirea, primitivismul și violența însoțesc procesul creativ și impregnează atât imaginea poetei, cât și efectele limbajului asuprea creatorului său. Avem de-a face cu o viziune profund dezumanizantă, căci tocmai contactul cu ceea ce distinge omul de animal, cu limbajul *verbal*, provoacă efecte devastatoare. Tabloul degradant al relației cu limbajul pune în evidență neputința creatoarei și întărește ideea că poezia constituie, pentru ea, un domeniu cel puțin la fel de neliniștitor ca realitatea ostilă. De fapt, scrisul reprezintă o experiență *forte*, care transpune ființa chiar într-o situație-limită, într-o stare de agitație și tensiune escaladantă. Dacă *Un război de o sută de ani* și *Atelierele* cuprind, în special, febricitatea procesului creativ și momentele sale premergătoare, *Mutilarea artistului la tinerețe* etalează, mai curând, o conștiință artistică recapitulativă, dispusă să reia, dureros, experiențele creatoare traumantizante. Niciunde în poezia sa, nu va persista mai mult sentimentul zădărniciei de a scrie (sau de a fi scris) în condiții nefavorabile creației. Aici anemiera energetică a eului constituie marca experienței artistice și efasează efervescența episoadelor creative specifice volumelor anterioare. Conștiința operează doar prin permutări retrospective amare, într-o memorie extinsă chiar și până la cel mai îndepărtat trecut al ființei, al vieții sale intrauterine. Paseismului apăsător i se adaugă o însingurare nemaiîntâlnită în celelalte cărți, iar volumul *Mutilarea...* ne conectează la un prezent deposedat de funcționalitatea creatoare a trecutului. Timpul mnezic al *mutilării* coincide totodată unei degradări interioare și, implicit, regretului că aceasta nu va putea fi surmontată prea curând. Analizând aceste trei ipostaze ale conștiinței artistice, observăm că viziunea poetică a autoarei se cristalizează în jurul absenței, a disonanței, a dizarmoniei, care pândesc ambele fortărețe: cea a ființei și cea a limbajului. În niciun caz, poezia nu dobândește valențe terapeutice și nici nu este percepută de către scriitoare ca domeniu compensatoriu al realității angoasante.

Poeta va imprima versurilor o ramă etică ontologizată, într-o manieră originală, prin imaginarul organic, supus degradării. Încercând să contragă rețeta poetică a autoarei, colegul său de generație, Bogdan Ghiu afirma în 1990, într-o cronică la *Aripa secretă*: „Formula lirismului Marianei Marin ar putea fi [...] rezumată astfel. Mizând pe o severă construcție a ideii, este un lirism, să-i spunem, **teoretic**, deloc abstract ori abstras, ci vizînd în permanență o **situație** ale cărei straturi și implicații se multiplică halucinant: autobiografic, existențial, istoric, metafizic, toate derivând dintr-un unic centru pe care l-am putea numi **denotantul etic** constant al acestei poezii" [84]. (subl.a.) Într-adevăr, deschiderea poeziei sale atinge

[79]Potrivit unei clasificări gramaticale a negațiilor aparținând lui Barbu Berceanu, negațiile formate cu adverbul „numai" se încadrează în categoria negațiilor incomplete și relative, autorul numindu-le pseudonegații, în cartea sa *Sistemul negațiilor în limba română*, Editura Crater, București, 1999, pp. 75-76.
[80] Mariana Marin, *op.cit.*, p. 14.
[81] *Ibidem*, p. 26.
[82] *Ibidem*, p. 44
[83] *Ibidem*, p. 50.
[84] Bogdan Ghiu, *«Dreptul cenușii»*, în „România literară", anul XXII, nr.9, joi, 1 martie 1990, p.10.

domenii din ce în ce mai vaste, universale, însă, ceea ce omite să menţioneze B. Ghiu este dimensiunea personală declanşatoare- prin experienţele-limită- a acestor viziuni despre lume şi sine. Până să confirme centralitatea *denotantului etic* menţionat, poezia sa parcurge drumul trăirii inflamate, personale. Iar lipsa *abstracţiunii*, chiar şi când explorează concepte *mari,* este instaurată prin imaginarul preponderent organic. Abia prin febricitatea trăirii, prin limpezirea conştiinţei, stările intense vor favoriza deschiderea către dimensiuni ample ale existenţei, istorice, sociale, etice şi metafizice. Poezia sa coagulează, mai întâi, expresia unei experineţe personale, abia apoi, sugerează metabolismul dereglat al componentelor ample, istorice ori metafizice. Fiinţa se plasează, mai mereu, antagonic faţă de macrostructura realităţii, într-un joc periculos de supravieţuire. Atitudinea etică degajată prin poziţionarea antitetică divulgă o încercare de răspuns imun al eului la ororile din exterior. Supravieţuirea presupune, în acest caz, menţinerea pe linia de plutire a *funcţiilor vitale* ale fiinţei: memoria şi conştiinţa.

Interesant de remarcat este că întreaga coregrafie tensionată a experienţelor-limită se reflectă şi la nivel formal, în preferinţa autoarei pentru repetarea, cu modificare, a unor structuri sintactice, dar şi în versurile finale ale poemelor, menite să indice, deseori, atingerea unui punct paroxistic al trăirii. Reluările unor structuri sintactice ample ori a anaforei stau la baza alcătuirii multora[85] dintre poeme, indiferent de etapa de creaţie, şi subminează construcţia narativă sugerată la începutul textelor. Poemele de acest fel descriu o motricitate circulară şi întăresc ideea unei acumulări de tensiune, prin gestica recurentă descrisă. De pildă, reluarea privirii în oglindă a eului conduce la acumularea unei presiuni şi degajează senzaţia absurdităţii şi nonsensului: „Încerc o construcţie sensibilă în faţa oglinzii./ De şapte zile vorbesc în faţa oglinzii./ De şapte zile stau vopsită ca o mireasă şi vorbesc/ în faţa oglinzii”[86]. În timp ce dinamica reiterativă conduce la o atmosferă de încordare acumulativă, unele dintre versurile de încheiere marchează punctul culminant al experienţei. Mariana Marin preferă finalurile *tari*, asamblate din imagini puternice, şocante, tehnică prin care, uneori, închide circular imaginea de deschidere a poemului. De exemplu, textul *Unic poem de dragoste*[87] are o structură rotundă, prin simetria- aproape perfectă- dintre primul vers („Încerc să fac o reconstituire paşnică a vieţii mele”[88]) şi ultimul („(încerc să fie o reconstituire paşnică a vieţii mele)”[89]). Circularitatea trasată în poem este, mai curând, expresia unui blocaj, în cazul acesta, mnezic, nu atât un semn al reuşitei demersului propus. Mai mult, punerea între paranteze a dezideratului anunţat la început funcţionează, în final, ca o atifrază, şi sugerează eşecul. Desigur, nu toate poemele marcate de asemenea repetiţii tematizează experienţe-limită, însă ele vor spori sugestia tensiunii şi a continuei dezintegrări a fiinţei.

Parcurgerea experienţelor–limită va scoate la suprafaţă nu doar conştiinţa etică şi artistică a autoarei, ci şi un tip de suferinţă absurdă, nesubsumabilă niciunei scheme terapeutice. Aceste trăiri intense provoacă şi diluează graniţa eu-lume, astfel încât realitatea ostilă, exterioară ajunge să invadeze mediul creativ al fiinţei (atelierul, castelul de apă) ori spaţiul care şi-a pierdut deja calitatea protectoare (lada de zestre, sanatoriul, spitalul, casa, apartamentul etc.). Dacă pornesc din realitatea imediată, episoadele tensionate trimit înspre o

[85] O analiză cantitativă ar arăta că, din totalul de 45 de poeme din volumul *Un război de o sută de ani*, nu mai puţin de 36 dintre acestea sunt construite pe un schelet (sintactic) repetitiv. La fel, în cazul *Aripii secrete* remarcăm aceeaşi preferinţă a reiterării, pentru 33 de texte din cele 55. Tiparul este continuat în volumul *Atelierele*, care conţine structuri sintactice repetitive în 38 din totalul de 56 de poezii, în *Mutilarea artistului la tinereţe,* cu 36 de poeme din cele 72 şi în *Zestrea de aur*, cu 13 din cele doar 21 de texte. Astfel, se poate observa că peste 50% din totalul creaţiilor Marianei Marin vor reflecta o alcătuire axată pe reluarea, cu modificare, deseori, a unor structuri sintactice.

[86] Mariana Marin, *op.cit.*, p. 36.

[87] *Ibidem*, p. 14.

[88] *Ibidem*.

[89] *Ibidem*.

irealitate, aici plasându-se miza lor, în tărâmul imaginar al „Toridei"-spațiu clocotitor, al morții[90] - al conceptelor arse pe rug,[91] al grădinilor de trandafiri, unde eul se confruntă cu figura mortificată a adevărului,[92] a insinuării premature a morții într-un spațiu glacial.[93] Procesarea în regim organic a *marilor* concepte ca adevărul, poezia, moartea ilustrează, într-o manieră frapantă, conținutul negativ al experienței. Organicitatea trimite, negreșit, la dezintegrare, dizarmonie, malformație, căci ea nu corespunde unei structuri coerente, funcționale asemenea unui ansamblu biologic armonios. Astfel, sugestia, dirijată preponderent vizual, conduce spre degradarea morală, spre violența și absurdul realității. Binomul eu-lume este deseori mediat optic, prin alternanța privirii cu cele mai dure imagini ale descompunerii și deriziunii. După componentele conexe vederii, următorul simț antrenat este auzul, urmat de vorbirea poticnită sau aberantă. Aproape tot ce ține de simțurile și abilitățile ființei angajate în procesul explorator al realității se reunește sub semnul degradării și al disfuncționalității, căci, vederea suferă anemieri și dereglări până la neantizare (orbirea), rostirea etalează un flux incoerent ori non-/ pre-verbal (țipăt, urlet, bălbâială, șoapte), auzul este asediat, iar funcția tactilă a mâinilor se manifestă mecanic, pentru a semnala simultan disperarea și fragilitatea eului. Starea de tensiune generalizată și episoadele paroxistice ale experienței-limită reflectă o ontopoetică negativă agravantă, iar mai toate componentele existenței sunt prinse într-o mișcare imperturbabilă de degradare. Preponderența experiențelor-limită în primele sale trei cărți se sincronizează cu *vitalismul* trăirii, iar diluarea lor, spre finalul creației, relevă extenuarea ființei, lipsa freneziei notației și înaintarea într-o existență plată, pâsloasă, corelată numai cu anticiparea morții: „Și parcă totul mi-e scris: schimb/ o singurătate cu alta,/ un pat de spital cu un alt pat de spital,/ un gândac de bucătărie/ cu alte târâtoare înfometate de mine.// Cobor într-un alt loc al morții/ decât cel care îmi aparține"[94]. Letargia și abdicarea în fața agresiunii lumii sunt infuzate de sentimentul damnării, astfel că singura opțiune rămâne invocarea sfârșitului, însă, paradoxal, până și această *coborâre* finală devine anevoioasă și se realizează într-o inadecvare spațială a ființei, ca o continuare paroxistică a imaginii a poetului veșnic neadaptat, care străbate creația sa.

## BIBLIOGRAPHY


Arghezi, Tudor, *Testament. Psalmi*, Editura Minerva, București, 1994.

Berceanu, Barbu, *Sistemul negațiilor în limba română*, Editura Crater, București, 1999.

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Editura Aula, Brașov, 2005.

Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, vol. V, *La Somme Athéologique*, Tome I, *L'expérience intérieure, Méthode de méditation, Post-scriptum 1953, Le coupable, L'alleluiah*, Gallimard, 1973.

Cristea, Dan, *Mariana Marin,* în „Luceafărul", anul XXV, (1 032), sâmbătă, 6 februarie 1982.

Cristea, Dan, *Cinci,* în „Luceafărul", nr 44 (1 069), anul XXV, 20 oct 1982.


[90] *Ibidem*, p. 197: „La Meyerling, spui, / în pragul unei sinucideri imperiale, / pe când în Torida de mult nu mai este zăpadă/ iar pe zidurile caselor au înverzit scheletele răcoroase/ înlănțuite, unul de altul."

[91] *Ibidem*, p 183: „Uneori îmi imaginez/ o imensă piață publică/ în care ideile sunt jupuite încet/ (pielea lor foșnitoare)/ și aprind un rug din carne de om."

[92] *Ibidem*, p. 62: „În grădina de trandafiri a spitalului/ venise chiar el, adevărul tras la față/ și cu ochii plesniți."

[93] *Ibidem*, p. 170: „Moartea e aici, printre noi,/ și azi a întinerit brusc./ Grăbiți-vă! E blândă azi!/ -spune o poetă/ pe care imperiul necesității/ o ține la porțile sale/ cu picioarele înghețate/ în zăpada ultimei glaciații."

[94] *Ibidem*,p. 303.

Dumitriu, Dana, *Prietena Kitty,* în „România literară”, anul XX, nr.26, joi, 25 iunie 1987, p.10.

Flămând, Dinu, *Izgonirea din paradis,* în „Amfiteatru”, februarie 1982, p.2.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea,* trad.Dieter Fuhrmann, Editura Pentru Literatură Universală, 1969.

Ghiu, Bogdan, *«Dreptul cenuşii»*, în „România literară”, anul XXII, nr.9, joi, 1 martie 1990, p.10.

Iuga, Nora, *Ultimul cadou de la Madi a fost un ruj*, în „Observator cultural. Supliment.”, nr. 236 (494), 1-7 octombrie 2009, p. IV.

Jaspers, Karl, *Philosophy,* Vol. I, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969.

Jaspers, Karl, *Philosophy,* Vol. II, trad. E. B. Ashton, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970.

Jaspers, Karl, *Texte filosofice,* pref. de Dumitru Ghişe şi George Purdea, trad. de George Purdea, Editura Politică, Bucureşti, 1986.

Marin, Mariana, *Zestrea de aur,* Editura Muzeul Literaturii Române, 2002.

Mazilescu, Virgil, *Opera poetică*, Editura Aius, Craiova, 2013.

Mihăieş, Mircea, *Arta nefericirii*, în „Orizont”, nr. 19, mai 1990, p.9.

Mincu, Marin, „Instanța lectorială”, în *Eseu despre textul poetic, Vol. II,* Editura Cartea Românească, 1986.

Moarcăs, Georgeta, „Mariana Marin” în *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia contemporană,* Editura Universității Transilvania, 2011.

Mușat, Carmen, *Mariana Marin: identitatea etic-estetic*, în „Observator cultural. Supliment.”, nr. 236 (494), 1-7 octombrie 2009, p. I.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism,* Editura Polirom, Iași, 2019.

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1988.

Podoabă, Virgil, *A MEDITATION UPON ARTISTIC CONSCIOUSNESS*, în „Communication, Context, Interdisciplinarity”, Vol. 3, The Alpha Institute for Cultural Studies, Petru Maior University Press, Târgu Mureș, 2014, pp. 20-24.

Podoabă, Virgil, *Între extreme. Eseu despre poezia lui Aurel Pantea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Pop, Ion, *Poemul-«o ființă morală»,* în „Steaua”, anul XXXVII, nr 7, 1987, p.33.

Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound,* introd. T. S. Eliot, New Directions Book, 1968.

Săplăcan, Radu, *Cinci pentru...realitate,* în „Astra”, nr 10 (135), anul XVII, decembrie 1982, p.9.

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logicus-Philosophicus,* trad. Mircea Flonta și Mircea Dumitru, cuvânt înainte de Mircea Flonta, Editura Humanitas, 2012.

REFERINȚE WEB

Marin, Mariana, în interviul *Cuvintele atrag realitatea*, realizat de către Svetlana Cârstean, publicat în „Observatorul cultural”, nr. 89,2001. https://www.observatorcultural.ro/articol/cuvintele-atrag-realitatea-interviu-cu-mariana-marin/ , link folosit în 27.04.2021.

Coande, Nicolae, *Mariana Marin- o viziune la «Marginea Zonei»*, în revista online „Poesis International”, https://poesisinternational.com/mariana-marin/ , link accesat la data de 27.04.2021.

Komartin, Claudiu, *Mariana Marin. «Nebunia de a gusta trandafir»*, http://unanotimpinberceni.blogspot.com/2009/09/mariana-marin-nebunia-de-gusta.html, link folosit în data de 27.04.2021.

## *THE WORLD OF THE CHARACTER IN THE SHORT PROSE OF MIHAI SIN*

**Ancuța-Loredana Buna (Pașcan)**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: Mihai Sin's characters from stories and novels travel, and in their footsteps the prose writer observes and notes, and in the end of the journey, the characters find loneliness and anxiety. His main concern for the characters is to reveal the drama of provincial life without major events and plans, projects, dreams set aside. The characters are marked by this loneliness, building a composite sketch of the character, as follows: age between 35-45 years, when the person suffers the first crises of mistrust. The psychological state tilts toward carelessness and disappointment, but if is not anxiety that prevails and the resignation that the characters reach. For this psychological state, the reason for death and failure predominates. The most of the characters in Mihai Sin's short prose have a predominant state of confusion, disappointment, a special sadness from which they cannot detach and cannot perceive their life in another way. Mihai Sin's short prose includes his three volumes of prose: ,,Aşteptând în linişte", ,,Terasa", ,,Rame şi destin" and his ability to include the natural and the reality of everyday life is taken into account. The clarity of the writing and the simplicity in expression are the results of the effort to reproduce the common and usual from each day, minor events in the life of some ordinary people.*

*Keywords: carelessness, crise of mistrust, loneliness and anxiety, the reason for death and failure*

Opera lui Mihai Sin este un amestec de jurnalism și proză, a scris așa cum a trăit, contopind în operele sale adevărul sau măcar a încercat să dezvăluie o față a acestuia, refuzând tabuurile istorice, psihice și sociale. Proza se înscrie într-un realism al detaliilor, efectul este unul remarcabil, narațiunea se comprimă, dar sensul se mărește, ajungând uneori până la simbol. De cele mai multe ori, o singură povestire, conține alte povestiri, iar expunerea capătă astfel relief.

Mai toate personajele lui Mihai Sin din povestiri și romane călătoresc, iar pe urmele lor prozatorul observă și notează, iar la capătul călătoriei, personajele află singurătatea și neliniștea. Preocuparea sa principală asupra personajelor este de a scoate la iveală drama vieții provinciale fără evenimente majore, iar planurile, proiectele visele sunt date la o parte. Această dramă este una a singurătății sub impulsul psihologic, a adaptării sociale și a devenirii, „o singurătate de alergător cu vocația voinței, dar și de alegător cu sentimentul erorii iremediabile în alegere. Sentimentul din urmă pare decisiv, eșecul alegătorului inhibă până la anulare voința alergătorului."[1]

Personajele din proza scurtă a lui Mihai Sin sunt marcate de această singurătate, tocmai din această cauză se poate construi un portet-robot al personajului, după cum urmează: vârsta cuprinsă între 35-45 de ani, când individul suferă primele crize ale neîncrederii, „cu o bruscă și obsedantă creștere a apetitului problematizării, de regulă în două direcții: a textului existenței personale (citit printr-un ochean întors care pune prezentul în poziție de realitate derizorie față de trecutul plin de elan și evocat cu resemnare demnă , uneori autoironică) și a contextului socio-istoric (înțeles ca determinant secund al marginalizării, al neîmplinirii în acum a proiectelor dintr-un atunci promițător)."[2]

Statura psihologică înclină spre nepăsare și dezamăgire, însă nu neliniștea este cea care predomină, ci resemnarea la care ajung personajele. Pentru această stare psihologică predomină motivul morții, al eșecului. Astfel, mai toate personajele din proza scurtă a lui

[1] Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană*, editura Eminescu, București, 1995, p. 347
[2] *Ibidem,* p.348

Mihai Sin au o stare predominantă de debusolare, de dezamăgire, o tristețe aparte de la care nu se pot detașa și nu își pot percepe viața într-un alt mod, nu pot trece peste lucrurile care îi macină, care îi fac să vadă viața într-un alt sens.

Primele încercări de expunere a singurătății sunt povestirile din volumul *Așteptând în liniște,* unde sunt radiografiate decupaje din realitatea imediată, gesturi, acțiuni, lăsând impresia unor evenimente aparte care au loc pe tot parcursul povestirilor. Personajele sale sunt redate din ipostaza călătorului, un călător care caută ceva anume și care crede că va putea ajunge spre ceva anume, având ca numitor comun singurătatea, o singurătate pe care o simte pe tot parcursul operei.

Mihai Sin este preocupat la început să identifice singurătatea, aceea a structurilor singuratice, el fiind cel care afirmă că „e atât de greu și totuși atât de ușor să pătrunzi în gândurile acestor oameni. Greu pentru că nu poți cunoaște amănunte din gândirea lor. Ușor pentru că toți ne asemănăm foarte mult, mai abulici sau mai intrepizi, mai sensibili sau mai duri și ne asemănăm, în primul rând pentru că ne mișcăm împreună cu aceleași tipare încă de vom fi existat, ne mișcăm între cer și pământ, între răsărit și apus, între apus și răsărit."[3]

Aceste prime texte epice pot fi considerate ca niște exerciții de diagnosticare a singurătății, în medii sociale diferite, făcute pentru a identifica cu exactitate modurile de comportament, presupunând o explorare în cunoscut și în necunoscut.

În acest prim volum de proză scurtă, istorioarele redate surprind indivizi din diferite categorii sociale: turiști care aflați într-o drumeție care se văd nevoiți să-și accepte propria bătrânețe, drama îmbătrânirii fiind una dintre fricile comune și des ilustrate de Mihai Sin; un șofer care frustrat de condiția sa joasă încearcă să se sinucidă pentru ca la final, spre surprinderea tuturor, se răzgândește; un pălărier mândru de meseria sa; un subordonat chinuit de atitudinea umilă și răbdătoare pe care e nevoit să o afișeze zilnic în fața șefului său, dar care nu mai poate continua în ritmul acela; un cuplu destul de tânăr care este marcat de oboseala și rutina zilnică, îi determină pe aceștia să se simtă însinguraţi și să se înstrăineze; un cuplu format din doi tineri căsătoriți care văd aventura ca o soluție de evadare din cotidianul banal al vieții de zi cu zi; tineri studenți care plănuiesc o mare călătorie ce nu va mai avea loc, nu se știe din ce cauză; un medic indignat de faptul că soluțiile propuse de el nu sunt nicioadată discutate, doar acceptate cu resemnare, dar care nu sunt de cele mai multe ori soluții reale; un căruțaș omorât într-un accident rutier; un individ singuratic,afltat într-o cabană la munte,așteptându-și în liniște sfârșitul, un sfârșit care nu mai apărea.

Singurătateare este starea care predomină și în proza scurtă *Spre ceva, cu un anume scop,* unde personajul principal are o fire nehotărâtă, care se suportă cu dificulate, călătorește împreună cu prietenul său Ilarie. La un moment dat are o replică „ a fost ceva ce nu putea fi evitat, tu nu poți să știi", replică care pare rostită de Gavrilescu, personajul principal din nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade, „pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian." Vlad nu este un purtător de mituri și nici amicul său nu pare a fi interesat de ceea ce gândește el.

Nu numai Vlad este personajul care trăiește o anumită criză de identitate, nu își poate găsi cu ușurință un loc al său, nu vrea să-și depășească propria condiție. Personajele care mai văd viața ca o performanță, primesc o replică de la prozator în povestirea *În memoria unui atlet începător,* unde rememorarea e mai analitică, iar insatisfacțiile răbufnesc în stilul său carecteristic, acela al furioșilor, iar întregul scenariu pare a fi un tulburător exercițiu de libertate și voință, care a eșuat prin renunțare. Personajul ajunge să renunțe la întreagă sa carieră, când tocmai ajunse aproape de a ieși învingător, fiind blamat de cunoscuți, însă neînțelegându-i adevăratele sale motive.

Se pare că preocuparea lui Mihai Sin este de a scoate la iveală nepotrivirea dintre aparența de viață și „esența ei interogativă, dintre banalitatea existenței zilnice și acuitatea

[3] *Ibidem,* p.349;

unor proiecte (vise, planuri, etc.) abandonate sau eşuate. O dramă, în fond a singurătăţii relevate în examinarea mintală, sub impuls psihologic, a traseului adaptării sociale şi a devenirii."[4]

Ironia, sarcasmul personajelor din proza scurtă a lui Mihai Sin, sunt reacţii ale personajelor faţă de unele aspecte brutale ale existenţei, personajul Gavril Burghelea din *Eu vreau să cred că ne vom face cu toţii datoria*, trăieşte aceeaşi dezamăgire în faţa ambiţiilor mărunte ale colegilor săi de serviciu, dar şi a soţiei sale, ajungând până la urmă să le accepte stilul lor de viaţă, şi chiar să meargă spre stilul respectiv. Singurul care încearcă să se revolte este personajul narator din proza *Poarta din fier forjat*, dar este o revoltă juvenilă, care nu va avea efectul scontat, ci unul care îl macină doar pe personajul narator.

Mihai Sin foloseşte o tehnică a dezeroizării personajelor, de unde rezultă şi o simplificare a povestirii. Condiţia umană a fost surprinsă în raporturile ei fireşti, autorul ducându-şi eroii până la momnetul sincerităţii. Dus până la capăt, gestul şoferului *Livezile de pruni*, ne duce cu gândul la o înşelătorie. El nu se sinucide poate din decenţă, din sfială, de jenă sau poate că prozatorul nu-şi doreşte să-şi sacrifice personajul, acest sacrificiu fiind redat de cele mai multe ori ca o situaţie din care personajul iese fără sfială şi fără să realizeze că acest lucru s-a realizat.

Neliniştea este sentimentul pe care-l trăiesc majoritatea personajelor din proza lui Mihai Sin, dar această neliniște corelată cu singurătatea marchează personajele aducând abulia, angoasa, dezamăgirea. Tristeţea aceasta a personajelor le împinge să facă lucruri la care nu s-au gândit şi spre care nu-şi doresc să se îndrepte, dar tristeţea îşi pune amprenta pe ele. Nu există vreun personaj din toată proza scurtă a lui Mihai Sin, care să nu fi trecut prin stări de neliniște care i-au marcat existenţa, făcându-l să fie un damnat al sorţii şi al vieţii, în general, dar care se complace acestei stări, nereuşind să iasă învingător.

În povestirile din *Terasa* apare mai pregnant tema singurătăţii, personajele lui simt o neliniște interioară din ce în ce mai profundă, o neliniște care îi va marca existenţa fiecărui personaj şi singurătatea. Mediul social este cel care favorizează totul, într-o bună măsură, este cel care învăluie personajele în aroganţa caracteristică, autorul este cel care intuieşte sociologic că „fără să cadă în teoretizări, caracterul său de penetrabilitate, convenşionalitatea care ascunde sau impune un comportament de mare adaptabilitate, în care personajele au adaptabilităţi profesionale, ce nu au mare semnificaţie, accentul căzând pe depersonalizare."[5]

Atitudinea lui Mihai Sin faţă de personajele sale este una sarcastică, el îşi tratează personajele fără duioşie , cu acea răceală a observatorului, tocmai din această cauză, personajele sunt diagnosticate şi tratate cu răbdare, răbdare pe care o propune fiecăruia în parte. Totul se poate rezuma la încercările de care dau dovadă fiecare personaj în parte şi pe care stările lăuntrice ale fiecăruia în parte îl va salva de la damnare. Nu se poate şti dacă damnarea aceasta este cea care îl va face pe personaj să aibă un destin anuume, un destin lăsat la voia întâmplării sau doar simplul fapt că el este un personaj damnat.

În primele trei proze ale volumului, Mihai Sin valorifică tema degradării fizice, a bătrâneţii şi a morţii, iar următoarele proze au în centru oameni nemulţumiţi de propria condiţie: un electrician dornic să aibă o casă mai mare din toate punctele de vedere; un cuplu aflat pe o terasă neîngrijită, a cărei imagine e dezolantă şi contrastează cu peisajul feereic oferit de natură; un fost atlet măcinat acum de bătrâneţe şi de regret; un profesor ce reuşeşte după ani de muncă să fie avansat ca cercetător principal, însă această promovare vine destul de târziu; un cuplu format pe baza unor interese meschine; oameni angrenaţi în circuitul grijilor zilnice care sunt marcaţi, aşa cum este firesc, de trecerea ireversibilă a timpului, de îmbătrânire şi înspăimântaţi de moarte. Autorul se dovedeşte a fi un fin şi excelent cunoscător

[4] *Idem*
[5] Dan Culcer, *Serii şi grupuri (Citind sau trăind literatura),* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 245

al psihologiei umane, fragilitatea psihică a individului modern îşi găseşte corespondenţa în şubrezita realitate, o realitate aparte pentru fiecare personaj din proza scurtă, dar care îi macină şi le schimbă destinul.

Mediul social care predomină în aceste opere este unul instabil, personajele au identităţi profesionale care nu au o mare semnificaţie, accentul căzând pe depersonalizare, ca reflex al aceluiaşi mediu „moale". Astfel, se arată faptul că personajele sale sunt oameni comuni, fără prea multe calităţi.

*Rame şi destin* este cel de-al treilea volum de proză scurtă şi se caracterizează printr-un ton critic, mai puţin potolit în comparaţie cu volumele anterioare, dar care este un volum mult mai pregnant în ceea ce priveşte evoluţia personajului singuratic, debusolat, marcat de tristeţe şi regret că nu reuşeşte să-şi depăşească propria condiţie. Cele şase proze care alcătuiesc volumul continuă linia experienţelor simple, personajele nu par a face concurenţă stării civile, dimpotrivă, o completează, realitatea şi ficţiunea colaborând în crearea scriiturii.

Destinele personajelor sunt tratate cu indiferenţă: vedetismul o costă foarte mult pe tânăra Leila care e nevoită să suporte o suită de josnicii din partea regizorului şi condiţii nepotrivite pentru statutul la care aspiră; imaginea magistrului care est sursă de inspiraţie şi de adevăr pentru tânărul cercetător, fiind menită să critice o lume în care se simte o nevoie acută de modele reale; duelul dintre Racolţea şi Brejan devine semnificativ pentru conflictul dintre generaţii şi reînvie lipsa împlinirilor de ordin sufletesc din care, probabil, se naşte teama de sfârşit însă acest sfîrşit este pus la punct de cei doi protagonişti . Primarul Visalon Pop, inginerul Dionisie Bica şi medicul Bica sunt alte trei personaje cu trăsături specific oamenilor care trăiesc într-o societate limitată, condusă de un regim totalitar care are puterea de a subţia iremediabil tot ceea ce e spiritual în om, această societate limitată le va contrânge şi le va marca viitorul.

Operele din acest volum scot în evidenţă biografii contemporane somnolente. Visul pe care îl trăieşte fiecare personaj este unul al unei existenţe monotone, incomplete. Intervenţia comentariului auctorial duce spre o altă dimensiune, şi anume spre o severitate transilvană dincolo de ceea ce este gesticulaţia fără sens, risipitoare de sine, a eroilor.

Mihai Sin îşi tratează personajele cu o anumită răceală, aceea a observatorului, iar toate neliniştile personajelor sunt tratabile prin răbdare, o răbdare împotriva căreia ele se revoltă. Impactul cu această realitate neprietenoasă, îl fac pe narator să scoată în evidenţă dezgustul pe care îl are pentru celelalte personaje.

Proza scurtă a lui Mihai Sin cuprinde cele trei volume de proză: *Aşteptând în linişte, Terasa, Rame şi destin* şi se are în vedere capacitatea prozatorului de a cuprinde în paginile sale firescul, naturalul, realitatea vieţii cotidiene. Claritatea scriiturii sale şi simplitatea în exprimare sunt rezultatele efortului de a reda mimetic banalul, cotidianul, întâmplări minore din viaţa unor oameni comuni. Acest lucru ne dă impresia că „suntem în mers", că nu e totul pierdut şi că „interpretarea lucidă a fiecărui pas poate asigura rădăcinile necesare fiinţei pentru a se recunoaşte".[6] Toate acestea fac ca încrederea în forţa terapeutică a literaturii să fie o constantă a scrisului său.

## BIBLIOGRAPHY

### Bibliografia operei:

Sin, Mihai Aşteptând în linişte, Editura Dacia, Bucureşti, 1973;
Sin Mihai, Terasa, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979;
Sin Mihai, Rame şi destin, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

[6] Irina Petraş, *Literatura română contemporană-o panoramă,* Editura Ideea Europeană, Bucureşti, p.843

**Bibliografie critică:**

Bibliografie critică:


1. Boldea, Iulian, *Dincolo de partitura memoriei*, în revista „Vatra”, nr. 5-6, 2020;
2. Coroiu, Constantin, *Dialog în actualitate*, Editura Junimea, București, 1985;
3. Cosma, Ana, *Scriitori români mureșeni. Dicționar biobibliografic*, Biblioteca Judeţeană Târgu-Mureș, Târgu-Mureș, 2000;
4. Culcer, Dan, *Citind sau trăind literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976;
5. Culcer, Dan, *Serii și grupuri (Citind și trăind literatură)*, Editura Cartea Românească, București, 1981;
6. Dimiseanu, Gabriel, *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1970;
7. Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1998;
8. Moraru, Cornel, *Semnele realului selecționări critice convergente*, Editura Eminescu, București. 1981;
9. Negoiţescu, I., *Scriitori contemporani*, ediție îngrijită de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1994;
10. Petraș, Irina, *Literatura română contemporană. O panoramă*, Editura Ideea europeană, București, 2008;
11. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989;
12. Simuț, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, București 1994;
13. Ștefănescu, Alex, *Prim-Plan (35 de profiluri de scriitori contemporani, dispute în ordine cronologică)*, Editura Eminescu, București, 1987;
14. Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană I - Promoția 70*, Editura Eminescu, București, 1995;
15. Voncu, Răzvan, *Secvențe literare contemporane- O panoramă a literaturii române în deceniul 1990-2000*, Editura Academiei Române, București, 2001;
16. Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983;
17. Vlad, Ion, *Lectura prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1991.

# *THE UPROOTING EPOPEE. THE SMALL UNIVERSE. DEMOSTENE BOTEZ, THE MEMORIALIST AND THE ASCESIS OF SENTIMENTAL SYMBOLISM (I)*

**Elena-Andreea Șchiopu (Maftei)**
**PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract:Rational – wistful, memorialist, the writer Demostene Botez subjectively marks off and reveals, in epic vision, in old age, two universes that were the basis for the individual and creative personality development, as an ascesis in the micro and macro sphere of knowledge. With a consciousness subject to modern psychology, balanced, spontaneous, and intellectualized, the memorialist lyrically brings to the fore the rural world in which he was born and family life, the obsessive epopee of "the uprooted", the social inadequacy, the progressive cult of knowledge, the academia and writing environment, the literary friendships, the memories from the editorial office of "Romanian Life", and other things that have predated his creation and have built his image as a modern, interwar-symbolist writer, then concerned with social realism. His Memoirs from the 1970 constitute an indisputable testimony. We will pay attention to the first part of these "Memoirs": the pre-creative microuniverse and the ascesis of sentimental symbolism.*

*Keywords: micro and macro universe, protective space, the uprooting epopee, memoirs, images, refinement, the universe of knowledge, symbolism, social and literary modernity*

Cine îl cunoaşte pe tânărul Demostene Botez, interbelicul sentimental, auster, provincial, sensibil dezrădăcinat de satul naşterii sale - în fapt, de patosul emoţiilor primare, dând Hulubul copilăriei pe anii de studiu în şcolile din Botoşani şi Iaşi – stâlpii cunoaşterii susţinând coloana maturizării – cu măduva, mici şi neînsemnate imagini alb-negru; copilul - poet rupt de la botul umed al viţelului proaspăt născut şi care, încă, „vede" prin ochii lui mari, sclipitori, lumea întreagă aşa cum e ea, fragedă şi ostenitoare? De prozatorul care meditează gidian, obsesiv, la lumea interioară, creând o legătură autentică, memorială, prin ochii sensibilului *Andrei* care priveşte drept, citeşte, călătoreşte cu trenul, este prea tânăr pentru a putea înţelege iubirea dincolo de *dreptate* şi care îşi subliniază, liric, reacţiile primare ca factor perturbator al realităţii, într-o permanentă, devastatoare, dar acceptată schimbare. Modernitate? De astenicul „târgoveţ" aflat într-un asediu prelung al amiezilor duminicale care pune preţ pe prietenia *de litere* şi pe vânătoare, alături de prieteni precum *stimabilul* M. Sadoveanu şi *sensibilul* G. Topîrceanu, considerând că dacă ar aduna kilometrii parcurşi pe dealurile din preajma Iaşului ar fi făcut, împreună, „cantitativ şi-n cerc restrâns, de câteva ori ocolul pământului"[1]? Apoi, cine să ştie de avocatul entuziast, *omul de stânga,* personalitate prolifică a culturii, devotat al mişcării *Vieţii româneşti*, dar şi de publicistul care surprinde, în scurt eseu, „chipuri şi măşti", ca *document* viitorului?

„Ce straniu lucru să-ţi povesteşti tu singur viaţa!", spunea memorialistul, scriitor cu personalitate prolifică în literatura română, omis, azi, ori cu o operă aşezată pe „raftul al doilea". Demostene Botez trebuie adus în prezent printr-o lectură nouă, integrală, pentru a fi citit fără prejudecată - considerând că nu vei pierde, astfel, din vedere evoluţia firească a literaturii, în oricare context socio-istoric s-ar fi aflat. Şi facem apel la *Memorii*, căci memorialistica a fost supraopera sa, dintr-o operă preponderent biografică. Răsfoind, descoperi simplitatea ruralului şi, în acelaşi timp, modernului dezrădăcinat, melancolic eseninian, care a iubit glia şi ţăranul dintotdeauna, ori „omul" supus obsesiilor interioare ca un Gide recalibrat prin retorica interogaţiei lirice, scriitorul aflat între două curente literare,

[1] Demostene Botez – *Memorii*, editura Minerva, Bucureşti, 1970, p.395

construind, cumva, puntea spre deceniile ce se vor uitate. Peste toate, *Memoriile* sale sunt mărturii ale existenţei, documente autentice, despre om, despre scriitor şi, mai ales, despre cei alături de care a avut ceva de spus, fie cei care s-au înscris în realitatea sa contemporană, fie cei pe care i-a admirat, personalităţi de valoare în cultura românească, *cunoştinţe vechi* ori *noi* – citãm: „un memorial nu pentru ce a însemnat viaţa mea, ci aceea a altora care interesează un aspect al culturii sau societăţii noastre, istoria literară, sau istoria pur şi simplu". Amintirile biografice – confesiuni retroactive – sunt esenţiale pentru o nouă lectură, reflectând, ca într-un proces de conştiinţă, *mutaţiile* gândirii sociale, politice şi creatoare. Proza sa, în mare parte autobiografică, se constituie din notaţiile memorialiste, dar cu o permanentă reconstrucţie identitară. Prietenul *Ask* este cel care îl îndeamnă pe Demostene Botez să îşi scrie memoriile - un documentar fără a ţine o evidenţă clar cronologică, ci - „în măsura în care memoriile izbutesc să creeze icoana unui timp pe care l-au trăit." („Nu e o îndeletnicire veselă.")[2]

În capitolul *Copilăria*, - „Port conştiinţa, poate cam primitivă, că sînt de acolo unde au fost săpate mormintele din vechi, a lor mei", p.19 - aflăm *universul mic – prima imagine a lumii* - satul Hulub, comuna Truşeşti, azi, comuna Dîngeni, la aproximativ 23 de kilometri de judeţul Botoşani, din nordul Moldovei („Lumea largă în care am călătorit mai apoi n-a putut să o înlocuiască pe cea mai mică a casei părinteşti, care m-a primit cea dintîi"). Aflăm de fraţii pe care nu i-a cunoscut, Costică şi Victor, născuţi morţi, dar şi de Gheorghiţă, *apariţie de fum*, într-o zi de primăvară, de care Demostene Botez, memorialistul, îşi aminteşte la înmormântarea sa. Mama nu i-a vorbit niciodată de fraţii săi. Despre Jan, fratele cu 4 ani mai mare, „tovarăş neprețuit de copilărie, de adolescenţă şi de maturitate", judecător într-un „târgușor" unde a locuit, ne spune: „Afecţiunea noastră era atât de puternică, încât, după moartea lui, aş putea spune că am rămas «orfan de frate.»" Mama este imaginea statorniciei, a muncii care gârbovește, dar dă satisfacţie, sufletul casei părinteşti de care s-a simţit ataşat pentru totdeauna: „Muncind mereu prin casă – preocupată necontenit de această muncă – nu avea timp de gesturi deosebite de tandreţe faţă de mine. Dar numai faptul că era acolo, în fiecare zi, că mă privea cu ochii ei albaştri crea în odaie o atmosferă de fericire şi senzaţia că nu mai am nimic de dorit." Mică, uscată, încovoiată, mama este, poate, modelul deosebit al fidelităţii, tainică şi necontenită în muncă, tăcută, îngândurată, un om care şi-a trăit viaţa mai mult la interior, în viaţa ei aparent „mecanică", dar de o melancolie dusă la extrem, regăsită la poet, mai târziu.

*Universul mic*, limitat de gardurile gospodăriei din sat, era populat de animalele şi păsările domestice „păstrate parcă pentru eventuala încărcătură a unei alte corăbii a lui Noe"[3], jucăriile sale autentice, „vii şi colosale". Se simte, aici, legătura ancestrală a trecutului-geneză, cu *tristeţi fără motiv*, revelată în simbolistica satului natal. Alte figuri care răsar din copilărie: moş Gheorghe, Catinca, personaje tipice, ţăranii autentici, în aventura lor rurală, cu treburile casnice, văzute în dimensiuni lirice.

*Epopeea* copilăriei copilului simplu, fiu de ţăran - preot, dar devotat mamei, premerge *epopeii* călătoriei spre cunoaştere. În dimensiuni hiperbolice, simboliste, Botoşanii sunt văzuţi ca un cimitir cu monumente de piatră: „Port de atunci neurastenia dezolantă a acestor maidanuri, ca pe amintirea unor boli murdare. Nu degeaba am încercat să evadez din acel tîrg atunci când a fost lăsat acolo pentru învăţătură!"[4] Imaginile oraşului sunt degradante, cu străzi şi case murdare, cu miros greu de urină de cai sau alte animale, cu negustori tipicari: „Începeam să am oroare de oraş, de oamenii din el, de forfoteala aceea."[5] Capitolul *Dezrădăcinarea* prezintă imaginea copilului nevoit să-şi lase satul pentru studii, la Botoşani,

[2] Ibidem, *Preludiu*, p. 15
[3] Ibidem, p. 35
[4] Ibidem, p.100
[5] Ibidem, p.102

la şcoala numărul 1, „Markian”. Primii şapte ani îi formează caracterul lui Demostene - copilul, un iubitor de viaţă, de libertate, un „personaj” al lumii agrare văzută în imagini colosale, dinamic-hiperbolizante, un cunoscător al „vieţii uriaşe a naturii rurale” în care se integrează perfect, cu ataşamente organice. Primii ani de studiu („două clase”) îi face în satul natal, apoi, în anul 1900, Botoşaniul îi devine a doua casă. Un oraş al tristeţii îl rupe de bucuria de a-şi împlini destinul râvnit: „Atunci a început să piară, asfixiat, copilul de ţară, simplu, care eram eu. (...) Intram ca un orfan, părăsit, într-o altă lume, în care nimeni nu-mi era prieten şi în care nu cunoşteam nici un lucru măcar. (...) De atunci port în mine spaima de orice schimbare şi tristeţa tuturor plecărilor şi a părăsirilor. Nu era precis sentimentul curgerii timpului, ci numai ideea că ceva s-a sfârşit pentru totdeauna.”[6] Cunoaşte sentimentul *înstrăinării* care îl devorează. îl face asocial, neprietenos şi retras, căci *dezrădăcinarea* – ruperea de satul natal şi de părinţi - lăsa urme grele, în sufletul de copil. *Izolarea* este starea permanentă, dorită, şi anume - neaderarea la noua viaţă pe care trebuia să o înfrunte prin maturizare. Timpul curge greu, apăsător. Un an îl petrece la şcoala „Markian”, iar în clasa a patra primară este transferat la Iaşi, la şcoala particulară a distinsei familii Culianu, numită „Institutele Unite”: „Capul ei era venerabilul profesor Culianu, un om foarte impozant, cu o barbă mare, albă, ca a Dumnezeului din icoane. Nobleţea şi cultura acestei familii impunea şcolii o ţinută deosebită şi elevilor o educaţie aleasă. (...) Şcoala avea, într-o casă mai mică dinspre strada Muzelor, curs primar, iar într-o veche clădire de-alături, masivă ca o cetate, liceul. Amîndouă erau internate.”[7] Este găzduit un an în casa familiei Culianu. Membrii familiei vorbeau între ei în limba franceză, fiindu-i cu putinţă, apoi, să înveţe mai uşor această limbă, dar accentul şi pronunţarea i-au rămas multă vreme „cam rurale”, pricinuindu-i, uneori, complexe de inferioritate faţă de colegi. La liceul internat din Iaşi, viaţa la comun şi mentalitatea unor colegi cu temperamente diferite şi răutăţile lor gratuite i-au provocat acestuia, elev fiind, deseori dezamăgiri, iar sentimentele de înstrăinare şi izolare deveniseră tot mai acute, sentimente care l-au marcat toată viaţa petrecută în sânul oraşului. O atare grandoare a lucrurilor, a faptelor şi a atitudinilor îngroşa *epopeea* liceală şi dădea naştere unor obsesii şi nelinişti noi, intense şi de lungă durată. În anul 1907, la răscoalele ţărăneşti, se afla elev în clasa a treia de liceu, avea în jur de 14 ani. Frica pentru părinţii de la sat avea să-i devină tot mai mare. Acest eveniment este printre singurele care îi rămân în memorie mai viu, căci obişnuinţa vieţii la „Internat”, „în cerc strâns şi lipsit de variaţie”, îi sărăceşte viaţa interioară: „acest travaliu interior care începea a căuta sensurile vieţii, dimensiunile cele adevărate ale lumii...interior, intim, subiectiv, acest dialog cu universul” căpăta noi forme şi dimensiuni afective, căci, afirma memorialistul: „Eu am încă un picior în lumea mea, unde mă simt departe de speculaţii abstracte, ce mi se par un joc al minţii care nu-mi dau bucuria realităţii. Poate că am rămas cu o viziune a lumii încă de ţăran.”[8] După 1908, şcoala particulară „Institutele Unite” se desfiinţează şi Demostene Botez urmează clasa a patra de liceu la aşa-numitul „Liceu Internat”, actualul Colegiu Naţional „Costache Negruzzi”. Aici, un altfel de *exil,* de ostilitate, de împotrivire şi singurătate îl îndreaptă spre viziunea sumbră, survolată de angoase şi neurastenii ale sufletului captiv în izolarea citadină, în temerile şi tristeţile atavice ale simbolistului Demostene Botez - scriitorul: „Singurătatea în mulţimea ce mă înconjura şi tristeţea au fost partea mea, de aici încolo, în restul anilor de liceu. Ele au pus pecetea pe sufletul meu, mi-au ascuţit sensibilitatea, mi-au îndreptat-o spre o anumită viziune a vieţii care s-a exprimat mai târziu, exteriorizându-se în poeziile mele, în dragostea mea de oameni, consideraţi de drept, prin însăşi existenţa lor, nişte tovarăşi de suferinţă, integraţi ca

[6] Ibidem, pp. 106-10
[7] Ibidem, p. 115
[8] Ibidem, p. 128

mine în aceeași tragedie a omului – o tragedie a cărei atmosferă de flori veștede o simțeam în mine, pînă în adîncul trupului."[9]

Cu fiecare vacanță de vară, prin reintrarea în spațiul sacralizat al ruralului protector și cu maturitatea depășită a vârstei, descoperise o recalibrare a psihicului la „firesc", la ceea ce îi fusese dat ca „drept din naștere" – *viziunea primară a vieții*,. Viața de liceu era, însă, *examenul identității*, exilul și izolarea de tot ce îi fusese odinioară drag, cât și lipsa protecției familiale permanente, aspecte ce au inoculat semne adânci în sufletul și în mintea tânărului Demostene Botez, semne ce au rodit în perioada maturității poetice în motivații simbolice. Proporția clădirilor, văzute în dimensiuni hiperbolizate, intimidează, zidurile cenușii și reci în care singurătatea - ultimul sentiment major ce îi hrănește deziluzia vieții, dar și abuzul de putere fizică ce naște violența, singura unealtă a „personalității" adolescentine, toate la un loc construiesc, într-o dinamică amețitoare, celălalt *univers,* macro-identitar – interior: universul liric al *confruntărilor*, al sentimentelor și al senzațiilor predominante pentru simțirea crizei valorilor morale în epocă, iar asimilarea treptată, *muncită*, a cunoștințelor, a culturii și a ideilor primite din școala ieșeană îi vor atesta preocupărilor intelectuale de mai târziu, ca factor al identității literare, între „tradiție și modernitate": „Simt și acum senzația a două lumi – una, ca o frumoasă fantomă, inconsistentă, și cealaltă – de netăgăduit, materială ca pământul. Trecerea cu precădere în lumea ideilor a însemnat pentru mine o înstrăinare pe care o regret dureros și acum. Mă simt organic legat de natură, de simplitate, de existență cinstită, nedubioasă a universului concret al copilăriei mele din viața de la țară, din sat. (...) Cultura, preocupările intelectuale m-au scos din acest univers real, pentru a mă vîrî cu sila în unul de simboluri, de inconsistent, în care realitățile rămîn parcă de-o parte, și doar chipul ei se întrevede ca oglindirea dealurilor pe fața unui lac. (...) De aici acel strigăt necontrolat, spontan, ca orice țipăt de durere, din una din poeziile mele: <<De ce nu m-ați lăsat la mine-n sat...>>...nostalgia mea incurabilă și conștiința de a nu mai fi cu putință o întoarcere, precum și sentimentul acelei oboseli sâcâitoare a vieții zgomotoase de la oraș. Nu stă în această poezie (...) o influență a lui Goga. Era firesc ca puși în aceleași condiții de transplantare să simțim exact același sentiment și el să fie atât de puternic încât să ceară a străbate în vers."[10]

Anii copilăriei și anii de studiu îi vor stimula scriitorului Demostene Botez, așadar, o intensă viață spirituală, o epopee a sentimentelor și a viziunilor organice, o densitate a trăirii și a maturizărilor de mai târziu, în plan estetic. În aceeași confesiune retroactivă, amintește și de profesorii săi de liceu, de la profilul *Clasică,* pentru care avea un nesfârșit respect, pentru latura lor umanistă generoasă, și pe care i-a regăsit la redacția revistei *Viața românească,* Axinte Frunză și I.I. Mironescu, „cei doi nedespărțiți prieteni", de Mihai Jacotă, profesor de limbă greacă, reîntâlnit, de asemenea, la redacția revistei ieșene, de profesorul de latină, autor al unui dicționar român-român rar, Augustin Scriban, care îl poreclise, în liceu, „botgros", de Ion Paul, profesor de germană datorită căruia a izbutit să citească într-un an pe Goethe și Schiller „fără dicționar", de Mihai Carp, profesor de latină în clasa a patra de liceu, *om deosebit*, și alții, „toți iubitori de literatură, amici ai *Vieții românești*", remarcând legătura curioasă și evidentă a profesorilor de la Liceul *Internat* din Iași și *Viața românească* de la începuturile ei, la care afiliase și Demostene Botez, ca absolvent de liceu: „Rămăsese din acei ani și din raporturile noastre de-atunci un sentiment de respect determinat de ierarhia situației noastre, la care apoi s-a adăugat respectul pur și simplu pentru ei, ca oameni și ca intelectuali."[11]

Startul creațiilor artistice începând cu *Ignorența* (revistă săptămânală a liceului Internat) și lectura lui Maupassant, pentru care era mare admirator, încă din liceu, oferă absolventului anului 1912 disponibilitatea de a se dedica în permanență, pentru tot restul

[9] Ibidem, p. 124
[10] Ibidem, pp. 128-9
[11] Ibidem, p. 169

vieții, literaturii, cu o permanentă sete de cunoaștere, căutare și extaz liric deosebit, conturându-se, astfel, treptat, personalitatea delicată a melancolicului poet al elegiilor sentimentele și al viziunilor simboliste, dar și imaginea prolifică, matură, a scriitorului și, ulterior, directorului „Vieții românești", Demostene Botez. Azi, un necunoscut cititorului tânăr. Vom căuta să aducem la lumină, într-un alt studiu asupra *Memoriilor* scrise la senectute și publicate în anul 1970, și amintirile din redacția revistei căreia i-a rămas fidel până la moartea sa din 1973, confidențele despre mentorii care l-au format și sprijinit în cariera sa de scriitor, cât și despre colegii de breaslă, confesiuni care ne-au rămas și în format audio, în Arhivele Radio România, în care descoperim un intelectual deosebit, un om blând, prietenos (așa cum îl descriu *Prietenii* săi *contemporani*, cu o memorie vie, o voce caldă și un puternic accent moldovenesc caracteristic ieșenilor, deși mutat în București din anul 1934.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Botez, Demostene, *Memorii*, Editura Minerva, București, 1970
2. Idem, *Scrieri* I,II,III, Editura Minerva, București, 1971-1973

# *LANGUAGE AND EXPRESSIVITY IN THE POETRY OF ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ*

**Andreea Emanuela Vîlcescu**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract : This article aims to familiarize the reader with the poetic universe, a fact achieved through reviewing some details on the aspects considered the most important in the poetic work of Ștefan Augustin Doinaș.*
*The first chapter contains introductory elements in the space of poetry, as well as a typology of them depending on the space-time, formal aspect and the approached subject. The second chapter is a brief exposition on the elements of metrics and prosody, an exposition accompanied by examples from the poetic work. The third chapter is a very brief presentation, made up of some ideas about the phases of poetic becoming.*

*Keywords : euphony, hermetic, ingambament, interreferentiality, mythology.*

I. Introducere în universul imaginar

Expresivitatea reprezintă trăsătura ce oferă valoare limbajului prin aceea că este proprie unui autor / vorbitor și oferă date despre specificul unei țări, unei persoane, unei culturi, de aceea într-un proces de traducere de pildă, redarea specificului unei limbi-sursă este extrem de dificilă în limba-țintă. Tot din motive de expresivitate se insistă adeseori asupra citirii anumitor opere literare în limba-sursă. Dumitru Caracostea, în lucrarea sa, *Expresivitatatea limbii române* opinează faptul că între limba maternă, uzuală, și limba poeziei există un raport de condiționare reciprocă: *Se învederează astfel că, dacă limba condiționează poezia, la rândul ei poezia, desvăluind virtualitățile expresive ale fiecărei limbi, ne face să pătrundem mai adânc structura limbii materne.* (Caracostea, D., 1942: 189).

Prezența expresivității este resimțită în grade mai ridicate sau mai scăzute în funcție de agentul mesager. Când sursa la care se face referire este una beletristică, ca și în cazul poemelor lui Ștefan Augustin Doinaș, atunci expresivitatea este percepută din punctul de vedere al afectivității pe care o transmite; cand aceasta este percepută ca fapt lingvistic apare mai degrabă ca o formă de exprimare intelectuală.

În cazul poemelor lui Ștefan Augustin Doinaș întreaga lirică reprezintă un cumul de construcții pregnante; trecerea de la un vers la altul, producându-se, adeseori, prin tehnica ingambamentului, destul de frecventă la acesta, procedeu care creează impresia de frază proustiană, interminabilă.

Ceea ce atrage atenția cititorului într-un mod aparte este ermetismul expresiei care rupe raportul cu tradiția, în ciuda rimei, în genere, tradițională. Expresivității oferite de ermetismul mesajului, i se adaugă diversele figuri de stil fonetice (aliterația, asonanța); semantice (epitetul, comparația, personificarea, metafora, hiperbola, alegoria); sintactice (enumerația, repetiția, inversiunea, antiteza); retorice (interogația retorică, exclamația retorică, invocația retorică ) și altele care vor face obiectul cercetării în capitolul *Universul imaginar*. Din cauza factorilor mai sus enumerați, precum și a multor altora, atenția concentrată a cititorului pe o anumită secvență compozițională este aproape imposibil de menținut în permanență.

Anumite titluri din creația doinașiană sunt alcătuite pe tipar frazeologic: *Acela- care-nu-se-teme-de-nimic, Cel-de-sine-iubitorul, Cel din urmă păstor, A scrie ca îngerii, Născătorul de val spărgătorul de oglinzi* etc, tehnică ce amplifică expresivitatea mesajului și trezește în destinatar apetența pentru descifrarea misterului poetic.

Poemele lui Ştefan Augustin Doinaş sunt susţinute de fraze supraîncărcate cu propoziţii subordonate, alcătuite din multiple conotaţii care conduc la pierderea de sub control a ideii poetice. Varianta de atmosferizare cu universul doinaşian reprezintă un atuu în comprehensiunea mesajului, iar odată acomodat cu acesta, destinatarul va putea observa atât tipurile de poezii, cât şi tendinţele spre anumite predilecţii, teme, motive literare, idei.

Pe de altă parte, poeziile lui Ştefan Augustin Doinaş sunt creaţii literare instrumentale în genul poeziilor simboliste; poeziei pare să i se substituie cântecul; se face trecerea spre modernism. Ştefan Augustin Doinaş preia de la Ezra Pound şi de la Richard Aldington acea concepţie conform căreia *compoziţia să urmeze exemplul frazei muzicale şi nu bătăile unui metronom* (cf. Călinescu, M., 2002: 114), probabil că de-aici derivă sensibilitatea sa pentru prozaism.

De asemenea, prin modalitatea combinatorie a poeziei, autorul creează astfel din trei posibilităţi lirice o producţie diversificată. Astfel, prin tehnica melopeei, manifestată prin abandonul expresiei banale, cu accentul pe proprietăţile muzicale, îmbinată cu phanopeia, procedeu de imaginare a unei alte realităţi faţă de cea existentă, un fel de suprapunere a imaginilor create în minte cu imaginile reale şi cu logopeia, o tehnică de jonglare manifestată la nivelul limbajului prin intermediul ironiei, calambururilor, alegoriilor, precum şi a altor posiblilităţi multistilistice şi multilingvistice. Prin acest procedeu se obţine o ecuaţie de emoţii complexe de înalt nivel.

**1.1. Tipuri de poezii în funcţie de cadrul spaţio - temporal.**

Încercând cartografierea poeziei, se poate constata faptul că Ştefan Augustin Doinaş alcătuieşte un anumit tipar de poezie, specifică fiecărei zone cardinale, raportată la poziţia faţă de Europa.

Astfel, poezia de tip occidental ar fi caracterizată de zona Greciei Antice, aici s-ar încadra baladele mitologice antice. Specific acestor tipuri de poeme este mitologismul, apelul la aluzie, invocaţie, tehnica simbolului, ingambamentului, surse principale ale expresivităţii. Majoritatea complicaţiilor din această zonă, pe care cititorul le-ar putea întâlni, sunt de ordin semantic, cultural, uneori lingvistic, fiind produsul dezinformării asupra unor rituri greceşti, al istoriei Greciei Antice. Documentarea asupra arborelui genealogic grecesc conduce la găsirea cifrului, factor de sprijin în interpretarea mesajului artistic.

Poezia de tip oriental. Acest tip de poezie conţine elemente de vegetaţie extrem de încărcată, cu păduri de foioase foarte dese şi foarte umbroase, fiind supradoza de oxigen pentru poet.Vegetaţia surprinsă aici este plină de fagi, stejari, ulmi, iar ca faună lupi singuratici, şerpi, râşi.

Poezia de tip nordic sau polar (septentrional)**.** Ca aspect primordial, peisajele statice, regiuni cu climă foarte rece, aer tare şi proaspăt, natură decorată cu banchize, urşi polari, lupi singuratici, impresie de vegetaţie sterilă, dată de câmpiile sterpe, pline de muşchi, licheni, bureţi şi ciuperci otrăvitoare alcătuiesc universul acestui tip de poezie. Atitudinea poetului este aici a unui solitar; momentul preferat fiind crepusculul sau miezul nopţii cand poate contempla în echilibru la cerul înstelat, Steaua Polară, constelaţii, Carul Mare, Carul Mic.

Poezia de tip sudic sau mediteraneean**.** Acţiunea se petrece în apropierea ţărmurilor marine, în ape, la malul mărilor; mările fiind adevărate depozite de găzduire a algelor, meduzelor, coralilor, moluştelor, broaştelor, vidrelor, hidrelor, crabilor. Aerul este uscat şi sărat; căldura domneşte peste ostroave; spaţiile marine deschise fiind foarte prielnice actului contemplării. (cf. Doinaş, Şt. A., 2000, *Opere, I*: 161).

Aceste clasificări au ca scop reliefarea anumitor tendinţe ale poetului spre anumite teme de inspiraţie, motive literare, predilecţii pentru varii simboluri; poetul este un călător prin timp şi spaţiu, încercând să conserve permanent timpul într-o clepsidră.

**1.1. Tipuri de poezii în funcţie de alcătuirea formală şi de subiectul abordat.**

1.1.1. Continuând seria tipurilor de texte poetice se poate constata predilecția pentru baladă. Nivelul de expresivitate crește gradual prin contopirea genurilor literare. Astfel, caracterul de interioritate al eului liric se dezlănțuie odată cu intensificarea dramatismului conferit de situațiile conflictuale, pline de tensiuni zguduitoare, de emoții încordate și de sentimente, ambele completate de epicul, animat de narațiunea, introduse prin enjambament, oferind continuitate și fluiditate în susținerea acțiunilor. Ca atare, alegerea baladescului nu este o lipsă de alternativă, ci o soluționare a exteriorizării vieții lăuntrice, active, un țipăt al sufletului ce se dorește desfăcut de sub dominația interiorizării. Baladele doinașiene înfățișează evenimente ce reprezintă circumstanțe de comunicare, fiind acte de creație simbolică. Pline de sevă și coloratură artistică, lăsându-și amprenta creatorului lor, sunt: *Balada celor trei puncte de vedere, Balada prințului nesărutat, Balada schimbului în natură, Balada celor doi sfetnici*, având totodată formulă incipientă de basm.

1.1.2. Sonetul este un alt tip artistic, întâlnit în opera sa poetică și se prezintă în variante combinatorii de iubire, mitologie, filosofie. *Apollo îmbrățișând pe Defne preschimbată în laur* este un sonet foarte sugestiv pentru poezia cu surse în mitologie: *O, Dafne, unde e văpaia ta? / În locul ei mă bate-o frunză rece, / și-un geamăt de tulpină crudă trece / prin tot ce, adorând, nu pot uita. //* (Doinaș, Șt. A., 1972: 143), foarte frecventă în creația poetică a lui Ștefan Augustin Doinaș; tehnicile poetice utilizate îndeosebi aici sunt intereferențialitatea, aluzia, simbolul, mitul.

1.1.3. Pe lângă modernitatea atipică pe care Ștefan Augustin Doinaș o cultivă, anume aceea de tip hibrid, cu mesaj criptic, intelectualizarea imaginilor și rima tradițională, regulată, se poate discuta și despre modernitatea revoluționară, de tip dadaist. În poezia revoluționară, limbajul, expresivitatea și forma poeziei capătă valențe noi: autorul dezvoltă apetență pentru instrumentarul epic, pentru dorința experimentului narării; zgomotul lingvistic devine din ce în ce mai inedit și ambiguu; predilecția spre textualizare înfățișează tablouri alcătuite din culori violente, iar forma poeziei capătă tendințe anomalice. Limbajul utilizat aici încearcă să integreze incompatibilitatea semantică a mesajului transmis unei compatibilități răsturnate a vieții interne a eului liric, devenit mai degrabă narator liric. Devenită formă superioară a limbii, poezia guvernează în detrimentul limbii cu minimum de statut de semne convenționale, banalizate, stăpânește acustica, vibrația internă a cuvântului. Consolidarea acestor idei se poate desprinde din următoarea secvență: *Un soare se umflă / ca un pojar, pisici de umbră care / ies din copaci și se topesc, și fluturi / cusând cu verde lacrimă la streșini, / și dangătele – somnuri care fluieră //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I:* 661).

Construite pe tipar asemănător sunt și poemele: *În pustă, Lan de grâu, Mulsul oilor, Fântâna dintre holde, Peisaj, Caii, Castel pe Rin, Domiciliu* etc.

1.1.4. Poezia de tip parabolă reprezintă un alt tipar de poem în care autorul folosește ca punct de sprijin procedeul intertextualității, extrem de sugestiv scopului pe care dorește să îl atingă. *Chitul sau experiența profeției* prezintă o atare trăsătură; calitatea poemului este augmentată de spiritul alegoric, sporit de alaiul de metafore. Rima preponderent de tip aabb, asigură fluiditatea poemului, iar cea de tip aaa instalează o fină monotonie. Alcătuirea narativă , incipitul fiecărui vers cu minusculă, nerespectarea granițelor de vers, dau impresia de poem modern de tip controversat, reliefat de asemenea, de subiectul cu trimiteri în letopisețe.

1.1.5. Expresivitatea elegiilor și odelor este cu mult diversificată întrucât acestea sunt construite pe contraste, fiind chiar la poli opuși unele față de celelalte. Dacă elegia este prin natura ei menită să transmită starea de doliu, ca expresie a lamentației și durerii, având ca subiect central moartea sau catastrofa, oda este exprimarea triumfului și a euforiei în urma gloriei. La Ștefan Augustin Doinaș contrastele se realizează atât la nivel de limbaj, prin selecția unui câmp semantic funerar în cazul elegiei (*putreziciuni, cărbuni, țărâna trupurilor, a muri, a putrezi, pieire, umbră, pulbere, sicrie, mormânt*) sau prin optarea pentru un câmp

semantic optimist, înfățișând gloria, în cazul odei (*mărire ție!, înalță-te !, slavă ție!, frumusețe, bucurie, o, fericire... !*), cât și la nivel expresiv prin variabilele pe care le conferă funcția metalingvistică. Expresivitatea și în cazul uneia și în cazul celeilalte este puternic pronunțată însă traiectorile spre care tind nu converg; elegia se lamentează, tonul este melancolic, iar ritmul tărăgănat, sacadat, ca și când s-ar desprinde oful. (cf. *Elegie, Elegie în gamă majoră, Elegie cu manechin, Elegia de la Cluj, Elegie de la Saint-Denis, Elegie la harul domniilor, Elegie peste oraș* ). În schimb, oda celebrează gloria, se manifestă triumfal; tonul este plin de fervoare, iar ritmul este vitalizant, exprimând patosul, iar exclamațiile sunt mult mai frecvente, cu nuanțe cu mult mai optimiste. (cf. *Odă, Odă la o pădure abstractă, Odă la frumoasele zile de azi*). Cel mai probabil odele lui Ștefan Augustin Doinaș au ca punct de inspirație creațiile lui Pindar.

1.1.6. Poezia politică. Protestul lingvistic coincide cu refuzul poetului de a mai face literatură în condițiile impuse de regimul comunist. Astfel, autorul se refugiază într-un exil interior, alcătuind numitele *Sonetele mâniei*, poeme de inspirație diversificată. Din aceste sonete reiese durerea autorului, însoțită de sarcasme la adresa politicii naționale, pe care le proclamă. Durerea la care autorul face referire este în strânsă legătură cu izolarea din Munții Apuseni, precum și cu detașarea de colegii săi cerchiști. Cele nouăsprezece *Sonete ale mâniei* traduc ura declarată fățiș de autor; imprecația este principalul procedeu utilizat de Ștefan Augustin Doinaș în aceste poeme. Cea mai evidentă modalitate de exprimare a dezgustului, dezamăgirii, protestului, blestemul este utilizat în invocarea unei dureri compensatorii, copleșitoare: *Pe cei ce-și țopăie azi cazaciocul / în curtea mănăstirilor – cu ciocul / să-i lase ulii mei de-apururi chiori ! //* (Doinaș, Șt. A, 2000, *I*: 208). Licența poetică *de-apururi* pare să unească, așa cum o face la nivel grafic, durerea fizică a trădătorilor în eternitatate; la nivel fonetic și stilistic, marchează ritmul precipitat al poemului. De asemenea, valoarea imprecației este puternic pronunțată prin excesul de imperative și de conjunctive completând paradigma imperativă, având funcție puternic modalizatoare în mobilizare, în interdicție și în impunere asupra unui fapt: *Să învie mutilații, ciungii, șchiopii, / să-ncerce toți acum pe dunga gropii / plăcerea scârbei de-a-i numi pe cei //.* Remarcabilă este reluarea ultimului vers al fiecărui sonet la începutul fiecărui vers din sonetul următor având funcție de insistență asupra ideii aparent redundante. Laitmotivul din aceste sonete este echivalentul zgomotului produs de agramaticalitatea din poeziile dadaiste.

1.1.7. *De profondis*. Astfel se intitulează ciclul de poeme în care autorul își întoarce fața spre Dumnezeu; volumul conține poezii de suflet, cugetări înalte, dar și poezii cu baze mitologice sau de dragoste. Interogațiile retorice reprezintă procedeul folosit cu frecvență de poet, alături de căutare, investigație, exclamații. Interjecțiile frecvente, pauzele, nedumeririle, vocativele creează atmosfera intimă prielnică defulărilor lirice doinașiene. Ștefan Augustin Doinaș își permite o libertate în adresare; poemele capătă prin aceste tehnici caracter intimist. La nivel lexical, se observă abuzul de termeni religioși (cf. *Ierusalimul ceresc, Sodoma și Gomora, Doamne, Stăpâne, Duhul Sfânt, Turnul Babel, Abel, drac, înger*) sau mitologici (*Tezeu, Minotaur, Hera, Afrodita, Pallas, Hecate, Olimp, Achile, Pan*).

Mare parte a poemelor din această serie induc o stare de penintență trăită de autor, alimentată de starea de neputință împotriva destinului acerb al poetului. Ștefan Augustin Doinaș amintește de niște *urne funerare* (cf., Doinaș, Șt. A., 2000, *I* : 213) care îi amplifică trăirile convulsive: *Lupt sub ziduri, strig mereu: / - Doamne și Stăpâne-al meu, / încercat-am în tot felul / războirea cu mișelul. //* (cf., Doinaș, Șt., A., 2000, *I*: 214). Mesajul este foarte clar și concis; ritmul este precipitat, rima alternantă de tip aabb, abab sau abba traduce o oscilație de stări spirituale.

1.1.8. Epitaful este foarte puțin cultivat de către Ștefan Augustin Doinaș și se prezintă sub forma unei serii de anateme – epitaful de la mormântul său - : *Praf să s-aleagă de*

*scriptura mea* (cf., Doinaș, Șt. A., 2000, *I*.: 63) sau ca un elogiu în *Epitaf pentru Radu Stanca*, fiind mai mult decât simple defulări lirice, concepții de viață autentice.

**II. Metrica și prozodia: rimă, ritm, strofă, vers.**

Conform unor studii de versificație și de expresivitate a limbii române realizate de Mihai Bordeianu și Dumitru Caracostea, metrica și prozodia sunt elementele din viața internă a poeziei, cu un rol acustic deosebit nefiind necesare activități de eprubetă pentru a ajunge la astfel de constatări. Metrica reprezintă pentru prozodie ceea ce reprezintă melodia pentru cântec; prima animează, oferă impuls la ceea ce compune cealaltă. În timpul creării de contingențe între imaginea formală și cea acustică se țes legături organice între cuvinte, consecința fiind amplificarea resurselor expresive. Rima, ritmul, strofă și versul alcătuiesc împreună contingențe de acest gen.

**1.1. Rima**. Un prim aspect expresiv, de importanță majoră este dat de rima, care alături de ritm, compune latura melodică a poeziei. Opera poetică a lui Ștefan Augustin Doinaș prezintă o gamă foarte variată de rime.

Ștefan Augustin Doinaș întrebuințează în fabricarea poemelor sale toate tipurile de rimă pe care le îmbină în structuri autentice.

**1.1.Tipuri de rime în creația poetică doinașiană**

1.1.1. În funcție de criteriul morfologic se pot regăsi: rime gramaticale: *Atunci strigă ușor, râzând./ Nimic nu se mișcă, nimica./ Doar mânzul negru, nechezând //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*.: 10); rime lexicale: *O, molimă de vânt, extaz de lună / Zarea pătată, ca o mânătarcă / respinge zodiile și le-nțarcă / fosforic cu iaurt de mătrăgună //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 562); rime lexico-gramaticale: *Acolo piere floarea eterică a spumii.../ Dar noi, zidiți pe țărmuri de piatră și suspin, / simțim că-n ciuda celor ce trec hotarul lumii //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*.: 16).

Toate aceste tipuri de rimă sunt destul de frecvent întâlnite în opera poetică doinașiană și sunt de mare efect stilistic.

1.1.2. Din punctul de vedere al gradului de armonie pe care acesta rimele îl transmit, acestea pot fi insuficiente (imperfecte), din acestea derivând asonanțele tonice: *Și tot ce-a fost numai un joc cândva / e azi păcat înscris pe coasta ta*. // (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 177). Se poate observa, pe lângă această asonanță, jocul de rimă interioară al cuplului *coapsa – ta*, creând astfel dublu efect de rimă; asonanțele atone – foarte rar întâlnite în poezia doinașiană: *privind ca pietrele de după frunze, / și sturzii ascultând de voci ascunse* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*.: 182); contra-asonanțele – nici acestea nu abundă în creația acestui poet: *O, fericire celui mort de ieri / care-ncheindu-și nepătat povestea / doarme încă-n pământu-acestei țări !* (Doinaș, Șt. A., 2000, I: 253). Într-un grad asemănător ca frecvență apare și rima întoarsă, stabilind granița dintre contra-asonanță și apofonie: *treptat apropiindu-se de Cerc, / culorile cumplite ni se șterg* (Doinaș, Șt. A., 2000, I: 268); *de-amurguri pustii lâncezind peste gard, / [...] / Iar semnului acelui sărut fu purtat.//* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 342).

Rima săracă: *Sculptura nu cunoaște perspectiva, / și totul e aproape, precum, fi-va* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 262) și rima suficientă: *în grup, asemeni celor din Olimp, / noi ridicăm spumoasele potire, iar iedera, simbol de nemurire, / dă fețelor izbândă peste timp* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 262) se regăsesc în apariții comparabile. Rimele bogate: *Pe veci a-ncremenit în unghiuri creasta / frunzișului în parcul străveziu; / pe zarea clară umbra-și lasă pasta / Ah! cum am spart noi negura aceasta. //* (Idem) și rimele foarte bogate: *și mă gândesc la voi, prieteni morți. / Amară-i amintirea când o porți.*// (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 272), apar și ele destul de frecvent în poezia lui Ștefan Augustin Doinaș.

Rima leonină (superfluă) se întâlnește destul de frecvent în poezia doinașiană, fiind un artificiu ce conferă efect dublu de rimă: *spre care valul ca un șarpe vine / citesc pe boltă litere divine. //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 273).

1.1.3. În funcție de natura semantică a literelor se poate întâlni rima interioară (extravagantă, superfluă), emistihul contopindu-se foarte bine cu rima de la sfârșitul versului. *Cellini, autobiografia, 144* prezintă o atare particularitate de rimă, prezentă la începutul fiecărui prim vers din cele patru strofe izometrice: *Ai vazut-o, Benvenuto?* (Doinaș, Șt. A., *Opere,* 2000, *II*: 122). Interesant este aici modul în care este compusă rima: joc acustic al unui verb + un pronume personal contopit cu un nume propriu de origine italiană, rezultând un tip de rimă rară. Virgula are funcție de semnalizator al cezurii; propunătorul așteaptă un răspuns de la destinatar înainte parcă de a-i pronunța numele. Rima interioară este conferită și de jocurile de asonanțe și aliterații, unele extinzând chiar aria calambururilor, *ca un paharnic prea harnic* (Doinaș, Șt. A., 2009, *I*: 98). Susținerea rimei prin jocuri de asonanțe interioare sau aliterații se realizează și în absența rimelor pentru ochi sau a rimelor foarte bogate, realizată prin jocul consonantic al lichidelor *r* și *l* sau prin alternanțe vocalice *ploaie sură lingând lunatic lespezile reci* (Doinaș, Șt. A., 2000, *II*: 22); *piatra propteşte piatra*; (Idem); *pâlcuri de piersici pitici* (Doinaș, Șt. A., 2000, *II*: 87) și lista poate continua.

Rima echivocă, cu varianta de rimă paronomastică: *jalnic cu limbă de bucium /[... ] / Ah, pentru ce să mă mai zbucium ? //* și rima împerecheată: *Ca să le las adânc să se dezlege / [....] / din nepăsare mi-am făcut o lege. //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 102).

Rima rară: *S-au desfăcut ca nişte involucruri / păstăile de taină de pe lucruri //* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 103), rima identică*: Ori poate cine vorbeşte-n mine / ca aurul în gangul unei mine ? //*, rima compusă: *Târziu, când de drumuri sătul, şchipăta-vei, [...] / şi-n sunetul clar, împătrit, al potcoavei //* (Doinaș, Șt. A, 2000, *I*: 47), olorima: *eu - în frunte, / ele – de jur împrejur. / Minunatelor, / Nichelatelor ! Vă jur //* (Doinaș, Șt. A, 2000, *I*: 636), aceasta din urmă având o pondere foarte scăzută de apariție.

1.1.4. Rimele de accent, masculine și feminine apar cu frecvență mult mai ridicată decât cele dactilice (proparoxitone), iar cele hiperdactilice (peonice), cu mult mai rar întâlnite decât celelalte în opera lirică a lui Ștefan Augustin Doinaș. Rimele masculine (versurile 1-3) și feminine (versurile 2-4), cand apar în alternanță sunt cu mult mai interesante: *De două mii de ani – cum e firésc - / e tot mai mare soclul: pieţe, vétre, / cu dalele lor galbene-l sporésc / adăugând asfaltul lângă piétre.//*. De mare efect, este rima dactilică*: în fructul mărunt şi-n păsărea / [...] / Cu timpul rănile cresc. Dar durerea* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 356) și mult mai de efect este rima hiperdactilică, numită de către Mihail Dragomirescu, *rimă de lux*: *O dată cu-nceputul prímăverii* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 534).

1.1.5. Din punctul de vedere al grupării versurilor ritmate, rimele plate (aabb) și rimele îmbrățișate (abba), precum și rimele pivot sunt mult mai frecvente decât rimele continue (aaaa); rimele albe sunt specifice îndeosebi în perioada de maturitate poetică.

**2. Ritmul.** În cazul poemelor lui Ștefan Augustin Doinaș, instrumentarul liric este conferit de caracterul eufonic al versurilor, figurilor de sunet ce alcătuiesc fundalul sonor, iar din ritmul armonios / plăcut construit și organizat rezultă o armonie frapantă, reconfortantă. Armonia poemelor este oferită și de aranjarea și gruparea sintagmelor care parcă stabilesc convenții sonore între semn și fonem: o înțelegere de ordin spiritual, tacită, între semnificat și semnificant. Astfel, poezia devine o oază în care cititorul dezvoltă apetență pentru latura estetică.

Repetările de timbru, date de accentele de intensitate, de înălțime, de rimă, dezvoltă arii muzicale și sonorități variate, iar prin distribuția echilibrată a sunetelor, cititorul dobândește o pace interioară.

De pildă, în cazul elegiilor, care sunt lamentații ale sufletului, poeme de lungi melancolii și triste apăsătoare, autorul marchează grafic prin semne de punctuație prin care bruschează chiar, mesajul transmis cititorului. Un exemplu în acest sens este *Elegie în două strofe,* în care pe lângă starea de anxietate exprimată lexical, autorul utilizează interogația retorică, procedeu ce dezvăluie îndoiala, și se pare că aici și zădărnicia explicațiilor,

cuvântului: *Neliniștită, frunza, dar supusă / unei bătăi pe care-o simte-n vânt./ Ce rost mai au cuvintele, când spusă / din veac e spaima oricărui cuvânt ? //.* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 601). Ritmul este neutru, fără prea multă afectiviate în primele distihuri, dar mult mai tărăgănat, ca și când s-ar aștepta un răspuns venit de niciunde, în ultimele două distihuri. De asemenea, amplitudinea sentimentului este intensificată de inversiune.

Mult mai intense sunt presiunea și îndoiala poetului în *Elegie cu întrebări,* unde, chiar și răspunsurile sunt niște întrebări nemarcate grafic; ritmul este precipitat. Tehnica utilizată aici este tot interogația retorică, amărăciunea poetului fiind marcată și prin puncte de suspensie, iar caracterul dubitativ introdus prin adverbul *poate,* care împreună dau o expresivitate considerabilă poemului: *Unde mi-e sufletul? / Poate pe-un zid / spoit cu var: inscripție grăbită / a unui deget bâjbâit în vid.* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I:* 645).

Regulator de intensitate a duratei și marcă internă a echilibrului, prin calculul asupra duratei silabei, ritmul controlează, moderează respirațiile poetului, în funcție de starea de spirit, după cum afirmă Mihai Bordeianu, in lucrarea sa, *Versificația românească: Ritmul comandă respirației, obligând-o la o anumită cadență.* ( Bordeianu, M., 1974: 56.). De aceea, se vor observa în opera lui Ștefan Augustin Doinaș mai multe tipuri de ritm (mai alert, mai lent, mai tărăgănat, mai agitat sau precipitat), în funcție de tipul de poezie.

De asemenea, ritmul este influențat de vocative, interjecții, exclamații, multiple virgule și puncte de suspensie ce traduc natura agitată, alarmată, anxioasă și abulică a poetului. Nu întâmplător multe dintre poeziile lui Ștefan Augustin Doinaș sunt pasteluri ce conțin descrieri de peisaje marine învolburate: [...] *pe stânca aceea biciuită de vânturi și ape, / și să-mi clădesc acolo singur coliba, / pe stânca aceea de la marginea mării.* // (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 390).

Pe lângă aceste aspecte, se poate vorbi despre o poliritmie a versurilor, conferită de împletirea dintre ritmuri, după cum urmează din următoarea analiză: *Precúm un flúture fără de trómpă / se prăbușéște ápa cá-ntr-ó pómpă / mișcátă súb pâmănturi, în pădúri. //.* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 64). Astfel, poezia debutează cu un iamb (*precúm*), urmată de un dactil (*flúture*), din nou un iamb (*fără*), un troheu (*trómpă*), un peon III (*prăbușéște*), un alt troheu (*ápa*), un coriamb (*cá-ntr-ó*), din nou troheu (*pómpă*), trei amfibrahi (*mișcátă*, *pâmănturi*, *pădúri*). Adeseori, se stabilește cu dificultate ritmul versului, pe de o parte, din cauza unui posibil accent secundar în interiorul aceluiași cuvânt, creându-se impresia de mobilitate a accentului (îndeosebi în cuvintele foarte lungi), pe de altă parte procedeu încălcării (rejet) obligă la o atenție și concentrare sporite atunci când destinatarul citește poemul. Cu atât mai dificilă este stabilirea tipului de ritm în versurile heterometrice decât în cele izometrice întrucât versul în sine reprezintă o surpriză pentru receptor, acesta fiind nevoit să își calculeze încă de la început pauzele biologice.

**3. Tipuri de strofe**

3.1. Organizarea strofică este destul de diversificată, iar multe dintre poemele lui Ștefan Augustin Doinaș amintesc de vechile caligrame ale lui Guillaume Apollinaire. Acest tip de imagine răsturnată a poeziei traduce spiritul revoluționar pe de o parte, dar și pe cel inovativ, dornic de afirmare, pe de altă parte. Prin așa-zisele caligrame sau idiograme lirice, Ștefan Augustin Doinaș conferă o dispoziție tipografică poeziei în încercarea sa de a extirpa monotonia din planul vizual. Revoluționarea tabloului grafic reprezintă o dezertare, o dezaprobare de la tradiție, completată de forme eterogene de expresie .

*Răsturnarea imaginii* reprezintă un atare model și coincide în plan simbolic cu o răsturnare la toate nivelurile: răsturnarea formală a poeziei prin încălcarea granițelor de vers, utilizarea versului heterometric, absența rimei tradiționale în favoarea rimei albe, distrugerea sintaxei prin optarea pentru structuri eliptice, afectarea lexicului, mai precis a sistemului denotativ al cuvintelor prin perpetuarea conotației reprezintă principalele simptome de boală a poeziei moderne pe care o promovează Ștefan Augustin Doinaș: *el / și în apă / imaginea lui*

*/ atingându-se / galeș / cu buzele / dublă naramză-n pârâul verzui / reciproce ventuzele. //.* (Doinaș, Șt. A., 2000, *II* : 494).

3.2. Pe lângă strofa heterometrică amintită anterior, Ștefan Augustin Doinaș aduce în completare și poeme cu strofe verticale ( *Cor de prunci*, *Lauda literelor, Vânătoare cu șoim*), orizontale ( *Literele, Elegia de la Saint-Denis*), izometrice sau pătrate ( *Nocturna III*). O mare parte a poemelor sale sunt compuse din strofe verticale sau heterometrice, iar procentul cel mai scăzut este reprezentat de strofele pătrate. În plan simbolic, acestea s-ar traduce ca o lipsă de echilibru dată de heterometrism, tendința spre verticalitate, spre ascensiune spirituală necontrolată, conferită de strofele verticale, iar orizontalitatea ar coincide cu persistența sentimentelor, ideea fixă, exact ca măsura îndelungată a ritmului prelungit din strofele orizontale.

**4. Versul**. Fiind un element estetic extrem de interesant și nu numai, versul doinașian este extrem de variat și de rebel în același timp: de la versul algebric, izometric, la versul heterometric, cantitativ, sintactic ( sub formă de litanie. A nu se înțelege în sens peiorativ), până la versul apostat, manifestat în dansuri lingvistice rebele (specifice poeziilor de tip caligramă). Mult mai interesante decât atât sunt modalitățile prin care se ajunge la astfel de versuri. O modalitate dintre cele mai relevante este reprezentată de figurile versului.

4.1. Diereza: Efectul pe care îl conferă poeziei este acela al melodicității poeziei; se poate simți ca o forțare a accentului, creând astfel o rostire în hiat în cuvântul în care se produce fenomenul: *Spirală fermecată, melodie / în care mă scufund necontenit / Te văd aici, iubite Ioanichi-e* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 264).

4.2. Sinereza: Mai frecventă decât diereza, este utilizată de către Ștefan Augustin Doinaș în scopul de a evita un hiat fortuit și ca element reglator al măsurii versului: *pe cel din șa*: *Stăpânul ma-jes-tuos, / mai tânăr, stă întors cu capu-n jos* //. (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 284); *cum se furișează vântul gol, / inocent, lovindu-mă pe glezne / cu aripi albastre de al-cool* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 354).

4.3. Sinalefa : Scopul acestei figuri metrice este de a îmbina vocala finală a cuvântului anterior cu cea incipientă a versului următor, îmbinare ce are ca rezultat reglarea măsurii printr-un minus de o silabă: *că răsuflarea-i pură se strecoară prin om* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 126).

4.4. Dialefa: Procedeu opus sinalefei, dialefa marchează pronunțarea separată a vocalei anterioare de vocala posterioară, sporind astfel efectul de hiat fortuit, fluiditatea enunțului rămânând cea normală, cuvintele pronunțându-se individual unele față de celelalte: *Aici e locul meu, aici e bine* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 278) ; *amurgul e o treaptă a visării* (Doinaș, Șt. A., 2000, *I*: 282).

**III. Câteva cuvinte despre fazele devenirii poetice**

Scheletul poemului tinde să păstreze formula clasică însă, îndeosebi în poezia de tinerețe. Poezia de maturitate contravine însă din ce în ce mai mult stilului poetic din tinerețe astfel încât creațiile lirice devin un soi de caligrame doinașiene. Abandonul structurii inițiale coincide cu protestul său spiritual și de vocabular. Tendința modernistă, spre dadaism, cu reflexe suprarealiste deseori, precum și expresionismul limbajului, fervoarea pentru evazionism și ermetism, conduc spre un aspect derivativ al modernității. Pe de altă parte, predilecția destul de frecventă pentru selenar; contemplarea constelațiilor, zgomotul și anxietatea trădează un stil romantic; folosirea obsesivă a unor simboluri și laitmotive traduc temperamentul cu reacții fixiste, iar opțiunea pentru mitologie îl transformă într-un retrograd. Prin multiplele sale convertiri, Ștefan Augustin Doinaș devine o varietate de euri lirice, dar chiar și așa, el rămâne totuși un neo-clasic printre moderni.

Bogăția lingvistică și stilistică greu a fi definite reprezintă surse de expresivitate. Întregul limbaj are un cifru, iar atunci când cititorul are impresia că a înțeles mesajul, există

riscul ca acesta să se piardă în alegorii, metafore, metonimii etc. Formulele lingvistice pe care le construiește reprezintă expresia individualității sale.

Universul poetic este extrem de variat; Ștefan Augustin Doinaș întrebuințează foarte multe tipuri de figuri stilistice ambigue, inedite celor mai puțin avizați. Rima prezintă aspect rar, poetul evită rima banală, preferind să o făurească din asocieri nebănuite, neclișeizate. Contestatar al tradiției și stereotipiei, Ștefan Augustin Doinaș este un promotor al substituirilor de vocabular, pe care le îmbină în foarte frecventele alegorii, metafore, metonimii, aluzii, comparații, antimetateze, forme iterative, precum enumerații, repetiții, anafore.

Ecuația poetică a lui Ștefan Augustin Doinaș este similară celei a poetului Ion Barbu care a avut ca sursă de inspirație ecuația aritmetică; menționarea în studiu a acestui nume este reprezentativă întrucât atât la el, cât și la Ștefan Augustin Doinaș schimbările de paradigmă literară a discursului liric, manifestate în modernism se intersectează în anumite puncte, atât în ordinea lexicală, cât și în cea conceptuală.

În subsidiar, poezia lui Ștefan Augustin Doinaș conține elemente tabuistice, autorul oferind substituenți în schimbul unor personaje sau nume reale prin evocarea cărora s-ar distruge textura magică a poemelor. Poezia doinașiană poate fi privită ca un tabu.

Concluzii: Prezentul studiu reprezintă o sinteză a poeticii doinașiene, nefiind o abordare exhaustivă a acestui subiect. Din ceea ce s-a putut observa, aspectele privind limbajul și expresivitatea atestă faptul că autorul abuzează de anumite artificii externe, dar și de tehnici de limă, ambele contribuind la decorul artistic creat.

## BIBLIOGRAPHY


Bordeianu, Mihai, *Versificația românească*, Editura Junimea, Iași, 1974.

Caracostea, Dumitru, *Expresivitatea limbii române*, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1942.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitch, postmodernism*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2005.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973.

*Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia română, Institutul de Lingvistică *IORGU IORDAN – AL. ROSETTI*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2016.

Doinaș, Ștefan Augustin, *Opere, I* Editura Național, *Alfabet poetic*, 2000.

Doinaș, Ștefan Augustin, *Opere, II*, Editura Național, *Papirus. Caiet de exerciții*, 2000.

Doinaș, Ștefan Augustin, *Versuri*, Editura Eminescu, București, 1972.

J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Retorică generală. Grupul μ*, Editura Univers, București, 1974.

## *CONCEPTS OF THE MINORITIES' LITERATURE*

**Camelia Floriana Iubiș (Dumitrașcu)**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The brief analysis that I have undertaken in these pages aims to review, on the basis of a theoretical spectrum, the relations between the individual having a community ethnic status and the collective life forms springing from the community. Given the fact that the position proportions vary from one era to another, the scientific dimension of the "ethnic community" concept is generally shaped by the adoption of a predominantly social research. The argument behind the research methodology is that the thematic vision of sociologists interferes with humanities: History, Ethnology, Philosophy, Anthropology.*
*Thus, the specialized literature acquires a multidisciplinary feature, meant on one hand to reduce conceptual ambiguity, deplaned by many exegetes, and on the other hand to encourage various research methodologies.*

*Keywords: community, ethnic, community awareness, community development*

### Introducere

Înainte de a se asocia voluntar sau electiv, fără știrea lor, chiar de la începuturile existenței, oamenii au trăit în comunitățile de naștere, deoarece le-au garantat supraviețuirea.

Ulterior, indivizii au dezvoltat multiple relații prezente în cadrul tribului, al gintei sau al clanului, apoi al comunităților teritoriale, prefigurând apariția societății și implicit a statului.

În zilele noastre, comunitatea este un ansamblu de relații sociale complexe, natura și orientările fiind examinate în contexte specifice: **religios, economic, științific.**

Această realitate implică prezența unor forme de viață socială, care sunt impuse cu putere absolută fiecărui individ în parte, aspect care exclude individualismul ca doctrină sau ideal de viață. Până în vremurile noastre, specia umană s-a dezvoltat și s-a format într-un cadru colectiv de viață, fără posibilitatea ca spiritul comunitar să dispară vreodată, în mod integral.

Comunitatea este înțeleasă mai mult ca o fază inițială, primitivă, a organizării sociale, din materia căreia se reclădește ordinea socială modernă cu procesele sale specifice. Termenul comunitate poate fi întâlnit în cele mai diverse situații: comunitate locală, la nivel de sat, oraș, municipiu, regiune, comunitate sau grupare etnică, comunitate religioasă, comunitate științifică, academică, a oamenilor de afaceri, comunitate virtuală, comunitate internațională, de aceea sintagmele pot avea o relevanță la nivel local, regional sau internațional. Astfel, s-ar impune o clarificare, o definire generică, menită să acopere această întreagă varietate, însă demersul nu este întotdeauna facil, întrucât comunitățile reprezintă grupuri de oameni care nu pot fi clasificate à priori.

### Preliminarii teoretice interdisciplinare

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *comunitate* provine din limba latină *communitas,-atis* și desemnează atât aspectul comun, caracteristic pentru o multitudine de lucruri sau ființe, dar face trimitere și la colectivitatea care împărtășește același set de valori, credințe ori norme.

Din punct de vedere semantic, termenul se caracterizează prin diversitate în limbajele de specialitate, astfel problematica etnicului impune ca metodologie a cercetării o evaluare interdisciplinară aferentă următoarelor domenii: istorie, cultură, sociologie, antropologie,

politică, filosofia dreptului. Deşi aria de întrebuinţare este vastă, iar relaţia conceptului cheie cu alte cuvinte este foarte productivă în lexic, literatura minorităţilor demonstrează că referentul teoretic, metoda de cercetare şi elaborarea definiţiilor au constituit reale motive de stagnare în cercetarea comunităţilor.

Referitor la terminologia sociologică, există o modalitate de viaţă socială, de natură primordială, numită *comunitate* şi o altă cale adiacentă, posibilă numai în relaţie cu prima formă de convieţuire, numită *grupare.* În fond, atât comunităţile cât şi grupările, indiferent de natura lor, non-voluntare şi inconştiente, apoi voluntare şi conştiente – posedă valori, aspiraţii, activităţi şi finalităţi comune motivante pentru toţi membrii.

Până în secolul al XIX-lea, nu s-a scris o lucrare concretă despre teoria etnicului, dominată de viziune filologică, istorică sau folclorică asupra poporului român. În anul 1907, sociologul Dumitru Drăghicescu tipăreşte primul volum ,, *Din psihologia poporului român "* dintr-o trilogie care nu va fi completată, deoarece lucrarea nu se va bucura de succes, deşi aduce în prim-plan, într-un mod ştiinţific, profilul psihologic al românului.

Perioada interbelică înregistrează o efervescenţă a dezbaterilor şi a polemicilor pe tema etnicului şi a naţionalului. Apar studii semnate de Dimitrie Gusti, S. Mehedinţi, Traian Brăileanu, N. Petrescu, Lucian Blaga, Mircea Eliade, Nicolae Iorga, foarte diferite în ceea ce priveşte modul de abordare şi viziunea interpretativă. În urma acestor lucrări, se desprind trei mari tendinţe: estetică şi culturală, axată pe specificul naţional în creaţia artistică şi literară; sociologico-istorică, orientată spre explicarea mecanismelor de constituire a etnicului; filosofică, orientată spre ilustrarea dimensiunilor gândirii şi concepţiilor etnice.

Personalitate multivalentă, Constantin Rădulescu – Motru s-a încumetat să abordeze tema etnicului, în lucrarea *,,Etnicul românesc*", deşi nu exista precedentul unui fond ştiinţific autohton, pe care să îl valorifice. Apariţia cărţii în 1942, conduce atât la aprecieri cât şi la critici, dat fiind contextul istoric pe care îl trăia România, în calitate de stat participant la cel de-al Doilea Război Mondial. Opera amintită ilustrează prin noţiunile discutate ideea permanenţei etnicului în orice tip de societate, universalitatea fiind unul dintre atributele de bază ale conceptului.

Un aspect extrem de important în abordarea îl constituie conceptul de *comunitate etnică* la temelia căruia se găseşte filonul etnic, deoarece în opinia autorului, comunitatea este factorul care coordonează actele societăţii spre unitate şi continuitate, fără conştiinţa de comunitate, neexistând societatea umană.

Literatura minorităţilor a anilor 70 manifestă interes pentru definirea conceptului şi înregistrează preocupări ale autorilor români, inspiraţi de doctrina de tip marxistă: Tudor Bugnariu, Elena Florea, Ioan Ceterchi, Constantin Vlad, Ion Rebedeu.[1]

În viziunea lui Tudor Bugnariu[2], **comunitatea etnică** înseamnă comunitate istorică umană şi

*desemnează colectivitatea socială ai cărei membri sunt legaţi prin faptul că trăiesc pe un anumit teritoriu – în orânduirea comunei primitive prin relaţii de rudenie, care coincid cu cele de producţie ca şi prin unitatea de limbă şi cultură, iar în celelalte formaţiuni sociale sunt legaţi prin relaţii teritorial-economice, de limbă şi de cultură. Conţinutul comunităţii istorice umane este determinat pe fiecare treaptă a istoriei, de formaţiunea socială respectivă.*

Ioan Ceterchi defineşte *comunitatea etnică* respingând aportul factorilor biologici, geografici sau psihologici, deoarece în concepţia lui, membrii unei comunităţi se simt uniţi între ei, au conştiinţa apartenenţei la aceeaşi comunitate, precum şi dorinţa, voinţa de a trăi în cadrul aceleiaşi comunităţi.

[1] Dionisie Petcu, *Conceptul de etnic*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 47
[2] Idem, *op.cit.*, p. 47-48

Aceste idei ştiinţifice rămân, în cele din urmă, încercări de abordare şi teoretizare. Termenul de comunitate îşi are sorgintea în literatura europeană, consacrat în anul 1887, în lucrarea *Comunitate şi societate* semnată de sociologul german Ferdinand Tönnies (1855-1936). Acesta a făcut distincţia la nivel psihologic, între cele două forme ale voinţei: între voinţa organică, definită afectiv şi voinţa reflectată, văzută ca un produs al gândirii. Formă de convieţuire întemeiată pe trăiri comune şi datini, comunitatea s-a dezvoltat pornind de la familie şi s-a impus mai ales în aşezări rurale sau oraşe mici, unde contează legăturile de sânge, de prietenie, obiceiurile, normele morale comunitare, unde economia, bazată preponderent pe activităţile agricole, nu urmăreşte neapărat câştigul. Potrivit sociologului german, comunitatea reprezintă o unitate socială, restrânsă, cu membri putini, precis determinaţi şi constanţi, care se cunosc personal şi au relaţii reciproce intense şi directe, colaborând conform unor reguli tradiţionale şi neschimbătoare.

Evoluţia economică şi progresele pe linie de urbanism au condus la evoluţia comunităţii spre ceea ce Tönnies numea societate, unde individul trăieşte pentru sine, iar relaţiile sociale şi economice cu ceilalţi sunt de concurenţă. ***Societatea*** este un grup social de alt ordin de mărime, cuprinzând mai multe mii sau mai multe milioane de membri. Sfera acestora nu este cu precizie delimitată, relaţiile dintre ei sunt mai ales indirecte şi nu reclamă cunoaşterea personală reciprocă.

Astfel, întemeiată pe o concepţie formalistă, lucrarea sociologului german este valoroasă, deoarece prezintă deosebirile dintre unităţile micro şi cele macrostructurale ale societăţii. În concepţia lui, actualmente clasică, oamenii care sunt uniţi prin *voinţa esenţială* formează comunitatea, un organism viu, concepută ca un tot unitar, iar cei care posedă *voinţă raţională* alcătuiesc societatea, un agregat mecanic generator de viaţă artificială, deoarece interesele personale orientează conduitele sau comportamentele.

În perioada modernă, profilul etnologic al comunităţii suscită interesul pentru definirea termenului, astfel că, acest domeniu aduce în discuţie anumite valori materiale sau spirituale - teritoriu, proprietate, credinţă religioasă, cultură - aspecte frecvent utilizate în literatura de specialitate. Astfel, apare termenul de ***comunitatea etnică,*** definită drept:

*grupare umană fondată pe sentimentul originii comune, pe comuniunea de limbă, de viaţă naturala, de creaţie în domeniul civilizaţiei şi culturii, pe primatul tradiţiei, al autenticităţii şi specificităţii, pe congruenţa unui stil de cugetare şi creaţie în domeniul activităţilor materiale si spirituale.*[3]

În cadrul etnologiei societăţilor ţărăneşti, comunitatea a putut fi definită ca o unitate socială restrânsă, trăind într-o economie parţial închisă pe un teritoriu de unde îşi procură majoritatea produselor necesare pentru subzistenţă. Viziunile sociologilor şi ale etnologilor uniformizează interpretarea teoretică a conceptului pus în discuţie, remarcându-se note comune referitoare la aria geografică, relaţiile economice, conştiinţa sinelui, relaţiile culturale:

*formă de societate elementară care anticipează societatea evoluată, în care apar la proporţii ,,scalare'' aceleaşi note caracteristice: arie teritorială, stabilitatea materială comună si coeziune de interese spirituale, mod de viată omogen, concepţie unitară despre lume, autolimitare.* (Vulcănescu: 74).

Pentru etnologi şi antropologi, definiţiile termenului înseamnă rezultatul abordărilor culturaliste şi istorice. **Abordarea istorică** prezintă natura instituţională sau economică a conceptului pus în discuţie. Realitatea istorică a formelor sociale nu a exclus reunirea acestora într-un concept unic, de aceea comunitatea poate fi abordată în relaţie cu statul şi totodată cu societatea globală din punct de vedere al organizării ei interne. Aşadar,

[3] Romulus Vulcănescu , *Dicţonar de etnologie*, Editura Albatros, Bucuresti, 1979, p.75.

comunitatea se identifică în primul rând cu existența istorică, indiferent de natura pe care o dezvoltă cu statul.

Încă din Antichitate, comunitatea este expresia firească a conviețuirii în care interesele, scopurile se subordonează beneficiilor aduse de *traiul în comun*, sintagmă care definește în zilele noastre binele comunității. Acest aspect este scos în evidență de Aristotel în opera *Politica:*

*Fără îndoială că avantajul îi aduce în comun atât cât fiecare are parte de o viață bună. Dar ei se adună la un loc chiar și în vederea vieții propriu-zise (...) și alcătuiesc comunitatea politică chiar și numai în vederea vieții, dacă ea nu este împovărată de prea multe greutăți.*[4]

Pentru istoricul Ioan Aurel Pop comunitatea etnică[5] este de sorginte medievală și reunește membrii cu origine comună, care folosesc aceeași limbă, pe un teritoriu relativ compact, împărtășesc o spiritualitate comună, au aceleași interese și aspirații dovedind o conștiință etnică menită să îi unească. Aspectele psiho – sociologice ilustrează natura relației dintre membrii comunității și se regăsesc și în Dicționarul Enciclopedic de Filosofie ,cu sensul pe care îl are termenul în sociologie și filosofie politică*: ,,grup de indivizi trăind împreună, având interese comune și împărtășind un anumit număr de valori si tradiții ( de exemplu :<<comunitate națională>>*[6] ). Coroborând această definiție cu explicația oferită de către *Dicționarul Enciclopedic*[7] termenului de națiune ,vom conchide prioritatea acordată semnificației culturale a comunității definite astfel: *,,comunitate stabilă de oameni ,istoricește constituită și care a luat naștere pe baza comunității de limbă ,de teritoriu ,religie, de viață economică și de factură psihică ,ce se manifestă în comunitatea culturii naționale și în conștiința originii comune(...)*

**Comunitatea de origine, de limbă și de destin**

În urma realizării acestui studiu, indiferent de palierele de analiză la care ne raportăm, se constată faptul că teoretizarea etnicului în combinație cu noțiunea de comunitate a dus la reiterarea în timp a unor sintagme asupra cărora mi-am propus să mă opresc, cu scopul de a argumenta flexibilitatea interpretării acestor termeni în descrierea **comunității etnice.**

În primul rând, preocupările sociologilor și ale etnologilor au condus la apariția unei discipline conexe - **sociologia comunităților umane teritoriale** - o diviziune a sociologiei al cărei obiect de investigație se fundamentează pe esența relațiilor interetnice.

Itinerariul parcurs în definirea conceptului de comunitate etnică implică apelul la relațiile social-etnice: relațiile de rudenie, relațiile teritoriale, relațiile teritorial-economice.

În al doilea rând, fundamentul comunității etnice este preponderent psihologic, dacă ne referim la sintagmele: ***conștiința apartenenței la comunitate, conștiința originii comune, voința de a trăi laolaltă.*** Conștiința nu este altceva decât imaginea pe care o etnie și-o construiește despre sine, despre locul și rolul ei în ansamblul celorlalte comunități etnice, manifestându-se ca o sumă de crezuri, idealuri, mentalități și comportamente.

În cazul omului, el și-a dobândit conștiința de sine, după ce a avut conștiință de viața din jurul său și mai ales după ce a avut conștiință de sufletele similare lui. Niciodată conștiința umană nu s-a mulțumit să constate existența așa cum este ea, a analizat-o și ori de câte ori și-a dorit-o mai bună sau a fost nemulțumitoare, oamenii au încercat să o transforme

[4]Aristotel, *Politica*, Ediție bilingvă, Traducere de Alexander Baumgarten , Editura IRI, București, 2001, p.159.
[5] Ioan Aurel Pop, *Geneza medievală a națiunilor moderne, sec. XIII-XVI,* Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
[6] Elisabeth Clement, Chantal Demonque, Laurence Hansen - Love, Pierre Kahn, *Filosofia de la A la Z* , Ediția a II-a, Traducători: Magdalena Mărculescu - Cojocea, Aurelian Cojocea, Editura All Educational, București, pag. 86.
[7] *Dicționar Enciclopedic* , vol . I –IV (L-N), București, Editura Enciclopedică, 2001, p.540.

conform propriilor aşteptări sau canoane. Astfel, între conştiinţa de sine şi cea socială este o asemănare de fond, amândouă fiind subordonate noţiunii generale de conştiinţă. O comunitate poate avea sens doar dacă membrii acesteia, sau măcar o parte din ei, îşi revendică în mod conştient apartenenţa la grup, dar nu şi în cazul în care ea ar fi definită din exterior, fără asentimentul persoanelor interesate.

Primele manifestări ale conştiinţei de comunitate îmbracă forma tradiţiilor religioase. Oricât de primitivi ar fi fost membrii, ei au rezonat cu aceia din comunitate, prin cultul dedicat fiinţelor supranaturale, de voinţa cărora îşi legau toate aşteptările. În lucrarea *Formele elementare ale vieţii religioase*[8], Émile Durkheim concluzionează faptul că reprezentările religioase sunt reprezentări colective, exprimând realităţi colective. Riturile sunt moduri de acţiune care se nasc doar în interiorul comunităţilor bazate pe coeziune, fiind destinate a suscita, a întreţine sau a reface stări mentale ale grupului:

*necesităţile existenţei ne obligă pe toţi, fie că sîntem sau nu credincioşi, să ne reprezentăm într-un fel oarecare lucrurile în mijlocul cărora trăim, asupra cărora avem de făcut mereu aprecieri şi de care trebuie să ţinem mereu cont în comportamentul nostru*. ( Durkheim: 33)

*Credinţele religioase propriu-zise sunt întotdeauna comune unei colectivităţi ce aderă la ele şi îi practică riturile. Acestea nu sunt admise de către toţi membri colectivităţii ci constituie ceea ce conferă unitate grupului uman. Indivizii ce îl alcătuiesc se simt legaţi prin chiar credinţa lor comună.* ( Durkheim: 33)

În opera amintită, biserica este comunitate morală deoarece religia *trebuie să fie un lucru eminamente colectiv* ( idem-54)

Aria geografică, interacţiunea intensă între membrii grupului, similaritatea de status, relaţiile de sânge, dezvoltarea conştiinţei apartenenţei la un grup sunt coordonatele care definesc aspectul interdisciplinar al ***comunităţii etnice.***

Oriunde fiinţează o comunitate etnică, se înţelege de la sine că există ***relaţii interpersonale***. Întâmplătoare, efemere sau spontane, ele configurează o formă de viaţă colectivă. De lungă durată, stabile, desfăşurate după norme prestabilite, ele fixează statutul şi rolul individului, modul în care trebuie să se comporte, să-şi desfăşoare activitatea, să creadă, să simtă, uneori chiar să gândească. Acest grad de coeziune nu-l ating decât structurile comunitare în care sinele se identifică prin educaţie, convingeri, credinţe, aspiraţii, interese.

Fără a nega rolul ***ariei teritoriale*** în constituirea unei comunităţi, nu orice sumă de indivizi ajunge să constituie o formă de viaţă colectivă. O mulţime oarecare aflată într-un areal geografic delimitat sau nu, în interiorul căreia nu există nicio legătură, nu reprezintă o comunitate. În vreme ce alţi indivizi, indiferent de numărul lor, răspândiţi într-un spaţiu, dar care comunică în orice fel alcătuiesc o comunitate cu atât mai mult dacă au acţiuni comune. Altfel spus, indiferent de numărul indivizilor umani, nu se poate realiza o comunitate decât dacă există cooperare, convieţuire, coexistenţă şi valorizarea mijloacelor folosite: graiul, gesturile, coduri morale care pot conduce la sudarea grupului, la interdependenţa membrilor. Din moment ce longevitatea unei comunităţi este influenţată şi de factorul teritorial, ***mediul geografic***, sintagmă folosită de către antropogeografi[9], reprezintă o coordonată reală ce se impune a fi menţionată.

Un studiu[10] despre comunitatea elenă din Oltenia explică de ce grecii au ales să stabilească în Craiova. Relieful Olteniei se aseamănă cu Thracia, Macedonia, Thessalia, Arcadia, Epir, Beoţia, Argolida. În zona de sud a judeţului Mehedinţi, clima prezintă

[8] Émile Durkheim*, Formele elementare ale vieţii religioase,* Editura Polirom, Iaşi, 1995.

[9] Traian Herseni, *Sociologie. Teoria generală a vieţii sociale,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, p. 124.

[10] Paula Scalcău, Tudor Răţoi, *Prezenţa elenă în Mehedinţi,* Uniunea Elenă din România, Bucureşti, 2008, p. 63-77.

caracteristici subtropicale asemenea insulelor greceşti. Drobeta Turnu Severin este singurul oraş românesc unde cresc smochini, iar pe fosta insulă Ada-Kaleh creşteau portocali, măslini, curmali, smochini. Totodată, trebuie amintit faptul că munţii Balcani reprezintă bariera naturală care menţine climatul temperat – continental.

Tematica pe care o analizăm face referire şi la ***relaţiile de rudenie*** pentru că, aşa cum afirmat în introducerea studiului, oamenii se nasc în anumite comunităţi deja constituite şi nu conştientizează acest lucru decât pe măsură ce cresc şi se maturizează. Prin origine comună se face trimitere atât la descendenţa indivizilor din punct de vedere genetic, dar şi un ansamblu de trăsături reprezentate de limbă, obiceiuri, religie, cultură şi aspiraţii comune.

Potrivit terminologiei utilizate de către savantul Constantin Rădulescu – Motru, acest nivel desemnează ***conştiinţa comunităţii de origine***, adică momentul în care indivizii conştientizează că au strămoşi sau ocrotitori comuni. Acest prim stadiu generează manifestările tipice unei comunităţi etnice oglindite în respectarea obiceiurilor şi a tradiţiilor[11]. În concepţia autorului, conştiinţa comunităţii de origine vine mai degrabă în întâmpinarea protecţiei individului, iar interpretarea descendenţei biologice este secundară. Avantajul acestei sintagme uşor greoaie este că nu se referă doar la apartenenţa individului în comunitate prin legătura de sânge sau la drepturi cuvenite din naştere, ci la un context social de viaţă, respectiv la o comunitate ce şi-a dezvoltat pe propria spiritualitate.

Al doilea stadiu al conştiinţei de comunitate este reprezentat de ***conştiinţa comunităţii de limbă***, deoarece idiomul este instrumentul care favorizează comunicarea între membrii societăţii şi permite acumularea experienţei sociale de la o generaţie la alta. Limba ca sistem de comunicare îngăduie şi susţine formatul unui cadru colectiv dinamic, oamenii iau hotărâri comune şi stabilesc raporturi de interdependenţă şi interacţiune. Din această perspectivă, comunitatea este depozitară spiritului cultural, deoarece cuvântul prin puterea lui creează convingeri şi rafinează spiritul uman. Prin perpetuarea limbii materne[12], orice comunitate etnică şi-a creat propria cultură, a dezvoltat-o şi doar destinul a cântărit perenitatea ei în raport cu alte culturi. Un aspect definitoriu pentru toate formele avansate de viaţă umană rămâne caracterul creator: niciodată nu obişnuim să ne mulţumim cu ceea ce există, mereu tindem să făurim *lumi* care se modifică sau constituie fondul de legătură între epoci diferite, creionând albia procesului istoric, linia lui de continuitate.

Ultimul stadiu al evoluţiei unei comunităţi este ***conştiinţa comunităţii de destin***, concept definit ca element de noutate în opera amintită. În contextul istoric al declanşării celor două Războaie Mondiale, societatea română din secolul al XX-lea a înregistrat prefaceri neaşteptate, coabitând cu numeroase etnii. Ameninţaţi de nedreptatea unui război fratricid (izbucnirea Războiului Civil din Grecia - 1946-1949), elenii au găsit la Craiova o casă primitoare şi au beneficiat de ajutorul şi înţelegerea poporului nostru. În prezent, vorbim despre Comunitatea Elenă din Bănie, înfiinţată în anul 1991 sub egida Uniunii Elene din România. Pentru C. Rădulescu - Motru, conştiinţa comunităţii de destin se manifestă în situaţii sociale şi istorice de o mare complexitate şi are forţa de a întregi dimensiunea etnică a oricărei forme sociale de viaţă *fiind de o mare importanţă în momentele de război*[13]. În acest caz, ceea ce fundamentează dimensiunea etnică a comunităţii de destin, rămâne voinţa lui de a trăi, de a se conserva. Demersul interpretativ orientează comunitatea către o configurare specifică de legături sociale, încadrată contextual, spaţial şi temporal, acestor coordonate alăturându-se dimensiuni fundamentale - cantitativă, structurală, relaţională, funcţională -

[11] Constantin Rădulescu – Motru, *Etnicul Românesc. Naţionalismul,* Editura Albatros, Bucureşti, 1996, p. 14
[12] Idem, p. 15
[13] Constantin Schifirneţ, *Etnic şi naţional în concepţia lui Constantin Rădulescu – Motru,* Editura Albatros, Bucureşti, 1996, p. 25

conform definiției operaționale[14] pe care Tudor Pitulac o oferă termenului a conceptului de comunitate:

*o formațiune socială rezistentă în timp, reunind un număr relativ restrâns de indivizi umani, cu background cultural și statusuri sociale asemănătoare, ce locuiesc pe o suprafață puțin extinsă, și între care există relații de cooperare bine stabilite și persistente, reușindu-se prin aceasta exercitarea unui control social eficient la nivelul grupului respectiv.*

**Concluzii**

În urma acestei cercetări, un aspect fundamental care m-a călăuzit a fost cadrul conceptual menit să orienteze, în oglindă, demersul interpretativ către analiza criteriilor obiective interne sau externe ca parte integrantă a criteriilor de ordin subiectiv. Retorica tradițiilor, a valorilor conturează o realitate dublu-articulată în care axa trecutului, departe de a fi cauza unei nostalgii existențiale, devine temelia pe care s-a constituit existența colectivităților etnice. În contextul actual, literatura minorităților capătă metodologii de cercetare multivalente, conținuturi sociale eterogene, adaptându-se din punct de vedere științific realității pe care o trăim. Prin urmare, asociate una alteia, cele două noțiuni ***etnie*** și ***comunitate*** ne invită la un moment amplu de reflecție asupra destinului care nu are *hotar pentru etnicul său*, deoarece este *desfășurarea în timp a fondului sufletesc* (C. R. Motru - *Timp și destin*, 1940 ) imprevizibil, greu de controlat sau molcom ca o apă sub soare.

## BIBLIOGRAPHY


Aristotel, *Politica*, Ediție bilingvă, Traducere de Alexander Baumgarten , Editura IRI, București, 2001.

Carmen Ionela, Banța, *Minorități în Oltenia. Studii culturale,* Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2015.

Constantin, Rădulescu – Motru, *Etnicul Românesc. Naționalismul,* Editura Albatros, București, 1996.

Constantin, Rădulescu – Motru, *Timp și destin*, Editura Semne, București , 2006.

Constantin, Schifirneț, *Etnic și național în concepția lui Constantin Rădulescu – Motru,* Editura Albatros, București, 1996.

Dionisie, Petcu, *Conceptul de etnic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.

Elisabeth Clement, Chantal Demonque, Laurence Hansen - Love, Pierre Kahn, *Filosofia de la A la Z* , Ediția a II-a, Traducători: Magdalena Mărculescu - Cojocea, Aurelian Cojocea, Editura All Educational, București.

Émile, Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase,* Editura Polirom, Iași, 1995.

Ioan, Aurel Pop, *Geneza medievală a națiunilor moderne, sec. XIII-XVI*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

Paula, Scalcău, Tudor Rățoi, *Prezența elenă în Mehedinți,* Uniunea Elenă din România, București, 2008, p. 63-77.

Romulus, Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, Editura Albatros, Bucuresti, 1979.

Teodor, Pitulac, *Sociologia comunității*, Editura Institutul European, Iași, 2009.

Traian, Herseni, *Sociologie. Teoria generală a vieții sociale,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.


[14] Teodor Pitulac, *Sociologia comunității*, Editura Institutul European, Iași, 2009, p. 5-6

## *TUDOR VIANU AND HIS WORK THE ART OF ROMANIAN PROSE WRITERS*

**Camelia–Ioana Ienciu**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract:Based upon a comprehensive analysis of Vianu's work, The Art of Romanian Prose Writers, this article focuses on the author's long-standing philosophical, aesthetic, critical and historic-literary contributions. Furthermore, The Art of Romanian Prose Writers is the result of the author's extensive research related to the art's purpose.*
*Literary critic and historian, memoirist and poet, philosopher and aesthetician, Tudor Vianu's work comprises more than fifty volumes and reveals the unity in diversity of a system of thought and expression. His writings represent an example of intellectual discipline which can be found in the Romanian culture. He wrote The Art of Romanian Prose Writers in 1941, when he was already a well-known personality, and, therefore, it can be considered a work of total maturity.*

*Keywords: Tudor Vianu, Romanian prose, realism, Junimea, romance, new novel, representatives*

*Arta prozatorilor români* este considerată cea mai citită care pe care a scris-o Tudor Vianu, și conform spuselor lui Eugen Simion, este „pentru prima oară la noi când se face mai sistematic, într-o operă de mari dimensiuni, o cercetare a prozei românești sub raportul stilului, înțeles ca o armonie între originalitatea individuală și aceea a timpului și a societății"[1]. Lucrarea cuprinde toate direcțiile esențiale de dezvoltare ale prozei artistice românești de până din preajma celui de-al doilea război mondial.

Scopul lui Tudor Vianu este acela de a realiza într-un mod succint, însă convingător, „o istorie a dominantelor problematice și a structurilor expresive corespunzătoare, criteriul expunerii reprezentându-l urmărirea succesiunii generațiilor și, concomitent, dezvoltarea în timp a artei scrisului, surprinsă în realitatea operelor și în procesul de maturizare a mijloacelor și procedeelor stilistice"[2]. Acesta evită să apeleze la periodizări și nu își întemeiază lucrarea pe momentele istorice cu care este familiarizată în general istoria literară. Punctul de referință folosit de autor este lucrarea unei personalități și în special consecința acesteia în cadrul literaturii române. Opera aleasă conține și valorifică detalii despre gradul de dezvoltare în ceea ce privește gândirea sau limba sau informații referitoare nu doar la apariția, ci și la evoluția speciilor prozei.

În pofida faptului că examinează din toate punctele de vedere prozatorii români, lucrarea denumită *Arta prozatorilor români,* a lui Tudor Vianu nu este o încercare de istorie literară. De fapt, autorul nu a fost preocupat de toți prozatorii români ai ultimului secol, și nici de toate operele acestora. Acesta s-a axat în special pe acele opere care au impresionat prin contribuția lor în amplificarea artei românești de a scrie sau pe acele lucrări care constituie un moment estetic. Tudor Vianu afirmă că *Arta prozatorilor români* „a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care liniștește uneori conștiința criticilor literari"[3].

La apariția cărții, autorul s-a bucurat de aprecieri deosebit de elogioase. Unii critici o considerau o lucrare critică valoroasă, menită să umple un gol simțit de mult timp în cultura românească. *Arta prozatorilor români* este organizată într-un mod echilibrat, ea fiind divizată în douăsprezece capitole, fiecare dintre ele având un titlu revelator. Sunt evidențiați, unul câte unul, scriitorii retorici și cei de la începutul realismului, apoi autorii romantici și prozatorii

[1] Simion, E., *Scriitori români* comentați, Editura Recif, 1993, p. 131
[2] Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva, 1988, p.374
[3] *Ibid,* p.8

Junimii, urmați de scriitorii savanți și de reprezentanții realismului artistic și liric. În continuare, Tudor Vianu pune accentul asupra intelectualiștilor, esteților, umaniștilor, portretiștilor, eseiștilor, cititorilor romanului nou, fanteziștilor și în cele din urmă, asupra romancierilor celui de al treilea realism.

Autorul lasă la o parte scrierile cronicarilor și umaniștilor români, dar și pe cele ale scriitorilor de cărți religioase, din simplul motiv că lucrarea sa cuprinde o literatură a cărei țintă nu este neapărat estetică. Această idee de bază de regăsește și în *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, carte scrisă de George Călinescu, ce tratează proza artistică românească, alegând astfel să înceapă cu toate contribuțiile lui Ion Heliade-Rădulescu, și să încheie cu studierea operelor reprezentanților celui de al treilea realism.

Proza românească modernă, dar în special începutul acesteia, este caracterizată de imposibilitatea scriitorilor de a se obiectiva, de modalitățile adresării directe, dar și de întâlnirea dintre mijloacele clasice și moderne. Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu și Alecu Russo fac parte din categoria prozatorilor români care aparțin primei jumătăți a secolului al XIX-lea și care se evidențiază prin tendințele lor sociale și morale, dar și prin caracteristicile lor stilistice.

Acești scriitori arată într-un mod convingător că dețin mijloacele retoricii clasice, pe care mai apoi le pot adopta și adapta propriilor intenții și posibilități. Operele lui Heliade au imprimată o originalitate inconfundabilă, care se datorează în mare parte expresiilor specifice graiului viu. Autorul poate fi considerat un deschizător de drumuri, întrucât scrierile sale se bazează pe întrebări retorice, sarcasm, ironie, alegorie.

Lipsa de concizie și de claritate a lui Heliade în momentul în care sunt străbătute scrierile lui Nicolae Bălcescu este dată uitării. Bălcescu este un caracter echilibrat și rațional, iar retorica sa este una nobilă, „ea este intervenția unui vorbitor plin de demnitate și înălțime, adresându-se cu reculegere națiunii întregi“[4]. Acesta este deseori considerat un meșter iscusit în utilizarea verbului, iar din succesiunea timpurilor rezultă niște efecte stilistice care atrag atenția. Un exemplu în aces sens este renumitul pasaj în care Bălcescu relatează bătălia de la Călugăreni, povestire în care se observă acea iscusință în varierea timpurilor verbelor.

Pe de altă parte, Alecu Russo se evidențiază prin *Cântarea României*, operă ce înfățișează numai o singură latură a temperamentului său, întemeiându-i astfel acea reputație de stilist. Apărută în anul 1855, opera ilustrează antiteze, întrebări retorice, apostroafe și alegorii, elemente familiare scriitorilor români din acea vreme. Expresia acelui sentiment al naturii ce apare în *Cântarea României*, nu poate fi întâlnită în scrierile lui Heliade sau ale lui Bălcescu. Tudor Vianu afirmă că această perioadă foarte bine conturată a prozei românești se încheie odată cu acești scriitori.

Prozator, poet și dramaturg, Costache Negruzzi este înfățișat în lucrarea lui Tudor Vianu ca fiind un precursor al realismului în literatura română, chiar dacă, primele sale nuvele îl așază în categoria scriitorilor retorici, respectiv romantici. Se încadrează în această categorie datorită exactității stilului și a observației, existenței ironiei sau cenzurii expresiei patetice. Toate aceste elemente sunt specifice *Scrisorilor* și nuvelei istorice *Alexandru Lăpușneanul*. În această nuvelă, faptele ce pot fi integrate în conceptul estetic de realism sunt: importanța primordială a faptelor și acțiunii, impersonalitatea povestirii, sau capacitatea de obiectivitate a scriitorului. Cu toate acestea, nuvela conține si unele trăsături romantice care nu pot fi nerecunoscute, trăsături precum descrierea oamenilor și a vremurilor, tematica, dar și inspirația din cronici.

Un alt reprezentant al realismului este prozatorul și publicistul Nicolae Filimon, scriitorul care face trecerea de la scrisul retoric către cel realist. În cazul acestuia, se scoate în evidență influența stilului numit gazetăresc asupra celui din *Ciocoii vechi și noi*. Acest

[4] Vianu, T., *Arta prozatorilor* români, București, Editura Minerva, 1988, p.24

fenomen, sesizat de Tudor Vianu, şi întâlnit şi la alti scriitori, tulbură nu doar înfăţişarea obiectivă a faptelor, ci şi impersonalitatea relatării. Stilul lui Filimon se distinge prin folosirea comparaţiilor nobile, utilizarea frecventă a proverbelor şi a zicătorilor. Scriitorul îl precedă oarecum pe Ion Creangă, fără a deţine însă acea voiciune pitorească şi jovială a acestuia.

Ion Ghica este cel de-al treilea reprezentant al realismului, iar Vianu alege să-l analizeze din perspectiva portretistului şi a povestitorului, făcându-i-se astfel cunoscută abilitatea de a readuce epocile la viaţă şi de a reclădi destine.

Toţi cei trei scriitori au în comun acea plăcere a amintirii, acel realism caracteristic şi acea pasiune pentru amănunt. Tudor Vianu îşi exprimă opinia în legătură cu primul realism, considerându-l memorialistic. În plus, în spatele acestuia el afirmă că se află Costache Negruzzi, chiar dacă este evident că, în cazul acestuia, amestecul dintre imaginaţie şi observaţie se face cu mici fisuri.

Înglobat în întregimea lui romantismului, acest memorial de călătorie domneşte în cartea lui Tudor Vianu prin intermediul scrierilor celor patru călători romantici, şi anume Vasile Alecscandri, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu şi Ion Codru-Drăguşanu.

Capitolul I îl înfăţişează pe Alecu Russo ca fiind cel care a introdus sentimentul naturii în proza românească. Cu toate acestea, evoluţia acestui sentiment este rodul scrierilor autorilor menţionaţi mai sus, dar, în special al operelor lui Vasile Alecsandri, care include în literatura română exotismul. Pe de altă parte, Grigore Alexandrescu clădeşte aşa-numitele tablouri de contraste, iar principalul obiect al descrierii literare este natura, care capătă forma unei magii lunare. Principala preocupare a lui I.Codru-Drăguşanu o reprezintă exemplificarea exotismului moral, întrucât acesta este un descriptiv care foloseşte numai forme naturale şi concise. Puţin diferit de toţi ceilalţi trei scriitori, Dimitrie Bolintineanu îşi manifestă interesul pentru culoare şi pentru enigme, introducând astfel epitete bogate şi fraze armonioase, construite pe simetrii duale.

Înfiinţată la Iaşi, în anul 1863, „Societatea Junimea n-a fost un loc, n-a fost un grup, n-a for, în nici un caz, o instituţie plicticoasă, o lecţie de manual, a fost o lecţie de viaţă şi o stare de spirit: aceea care-i însufleţea pe tinerii cu vârste cuprinse între 20 şi 30 de ani, întorşi de la studii din străinătate cu gândul de a umple un loc gol pe harta treburilor româneşti“[5]. Titu Maiorscu, M. Eminescu, I. Creangă, I. Slavici şi I. L. Caragiale sunt consideraţi prozatorii *Junimii*. Trebuie menţionat faptul că Tudor Vianu alege să îi includă pe toţi scriitorii *Junimii* într-o singură categorie, cu toate că prin Maiorescu se prelungeşte expresia retorică, prin Eminescu se continuă manifestările romantice, în vreme ce prin Creangă se duc mai departe modalităţile clasice, iar prin intermediul lui Caragiale şi Slavici se prelungesc modalităţile realiste.

În viziunea lui Tudor Vianu, Titu Maiorescu este „scriitorul sobru şi demn, care a fost şi unul dintre cei mai însemnaţi vorbitori ai timpului său“[6], cel care a pătruns în noi orizonturi legate de cultura şi literatura română. Pe de altă parte, „Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realităţii, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificaţii adânci“[7]. Ceea ce produce o vie expresie în proza lui Eminescu este caracterul ei fantastic, reconstituirea vizionară a realităţii, împletirea dintre colorit şi profunzime, atmosfera specifică, încărcată cu sugestii ale evocărilor, acel farmec aparte al portretelor în care se unesc diverse pasiuni şi caractere. În cazul lui Eminescu, fantezia are prioritate în faţa observaţiei concrete, iar epitetul se afirmă prin îmbinarea dintre sensibil şi moral. Un alt element specific îl reprezintă intensificarea rolului culorilor în ceea ce priveşte expresivitatea.

Ion Creangă face parte din prima promoţie a ruralilor, acesta este de fapt considerat figura cea mai proeminentă. În opera sa, se distinge un farmec dialectal, în care limba este

[5] Negruzzi, I., *Amintiri din Junimea*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011, p.6
[6] Vianu, T., *Arta prozatorilor* români, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p.75
[7] Ibid, p.81

văzută ca un adaos de frumusețe. De multe ori comparat și asemănat cu I. L. Caragiale „Creangă este un dramaturg deghizat în prozator, nu monologist, și limba sa e de fapt limba eroilor“[8]. Din scrierile celor doi se desprind trăsături caracteristice precum oralitatea, abundența de expresii populare sau plăcerea de a povesti. Creangă adoptă un stil cadențat, în vreme ce Caragiale optează pentru o analiză morală și psihologică. Cel de-al doilea scriitor a introdus în proza românească stilul indirect liber, îmbunătățirea tehnicii notației, a dialogului, dar și anacolutei.

Ultimul prozator, Ioan Slavici, era un om sucit, însă a reușit să introducă oralitatea scrierilor sale cu puțin timp înaintea lui Creangă, motiv pentru care opera sa era una remarcabilă. De exemplu, „în Popa Tanda, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de Soacra cu trei nurori, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani mai devremre decât Amintirile aceluiași, întâmpinăm formele orale și zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean“[9].

Din categoria scriitorilor savanți fac parte Bogdan Petriceicu Hașdeu, Alexandru Odobescu, Anghel Demetrescu și Nicolae Iorga. Tudor Vianu a ales în mod special numele celor patru pentru că aceștia contribuie la dezvoltarea artistică a literaturii. Fiecare autor are un stil aparte. Stilul lui Hașdeu este dominat de elemente romantice, în timp ce stilul lui Odobescu este plin de atitudini și procedee clasice. În scrierile lui Anghel Demetrescu primează demnitatea, echilibrul și pasiunea pentru cercetarea ideilor, iar la Nicolae Iorga domnește o atitudine polemică al cărei scop este acela de a-i defini personalitatea exprimării.

Spre deosebire de celelalte capitole, cel care este dedicat acestor patru scriitori urmărește mai puțin trăsăturile comune și se bazează mai mult pe acele diferențe stilistice, care le oferă o individualitate inconfundabilă fiecăruia în parte.

Al doilea realism, denumit artistic și liric, îi include pe sciitori precum Duliu Zamfirescu, Delavrancea, Al. Vlahuță, I. Al. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, și pe sămănătoriștii C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu și Em.Gârleanu într-un „m*ic romantism provincial și rustic*“[10]. Vianu alege o formulă limitată pentru a denumi această grupare, căci ea nu acoperă decât o parte dintre scrierile autorilor menționați. Sunt evidențiate contribuțiile scriitorilor la dezvoltarea nuvelei și a romanului, folosirea motivelor folcrorice, îmbunătățirea artei de a povesti, promovarea poeziei naturii, dezvoltarea prozei poetice.

Ștefan Petică, D. Anghel, Al. Macedonski, Gala Galaction și Tudor Arghezi sunt ale nume cunoscute pe care Vianu le introduce în categoria intelectualiștilor și esteților. Aparent, rolul acestora este de a continua caracteristicile întâiului realism memorialistic, adăudându-se într-o manieră modernă, amestecul dintre idee și impresie, abundența de neologisme și de formații lexicale noi, sau artificialitatea creionării naturii. Stilul lui Macedonski se diferențiază prin peisajele dinamice, schițarea naturii moarte, sau acel lirism al scenelor și al lucrurilor de interior, regăsind aceleași încercări similare și la ceilalți scriitori. Gala Galaction este un maestru al analizei pasiunilor interioare, D. Anghel este specialist în folosirea neologismelor, iar Ștefan Petică este scriitorul ce manifestă o conștiință de estet. Proza lui Arghezi însă, ocupă un loc privilegiat, întrucât acesta „rămâne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însușiri de forță și previziune, stăpân pe o imaginație ingenioasă, un meșter suveran al limbii, dusă să vibreze, sub pana sa, cu accente necunoscute până la dânsul“[11].

Scriitorii umoriști și ironiști sunt și ei amintiți în lucrarea lui Tudor Vianu, la fel și cei portretiști și eseiști. În altă categorie importantă denumită *Doi cititori ai romanului nou* sunt incluși Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu.

---

[8] Călinescu, G., *Istoria literaturii române: compendiu*, București, Editura Litera Internațional, 2001, p. 173
[9] Vianu, T., *Arta prozatorilor români,* București, Editura Minerva, 1988, p.75 pp. 95-96
[10] Călinescu, G., *Istoria literaturii române: compendiu*, București, Editura Litera Internațional , 2001, p.204
[11] Vianu, T., *Arta prozatorilor români,* București, Editura Minerva, 1988, p.210;

Pasiunea pentru livresc şi calofilie se întâlneşte în grupul autorilor fantezişti, din care fac parte N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Vinea, I. Minulescu şi Mateiu I. Caragiale. În plus, aceştia îşi manifestă interesul pentru atitudinile paradoxale, pitorescul exotic şi registrul nemărginit al inspiraţiei, refuzând astfel normele estetice tradiţionale şi preferând sentimentele bizare, neologisme, elemente de jargon şi argou, dar şi unele stări obsesive.

Cartea lui Tudor Vianu se încheie cu reprezentanţii celui de-al treilea realism, direcţie aflată în plină desfăşurare la momentul respectiv.

Vasile Lungu afirmă că „stilistica, aproape inexistentă în preocupările lui Tudor Vianu până la apariţia Esteticii, devine un important domeniu de cercetare în anii redactării Artei prozatorilor români“[12]. În plus, în viziunea lui Vianu, proza românească se află constant sub semnul realismului. Acesta identifică toate cele trei etape, sau aşa-numite vârste ale realismului, care nu sunt deloc în contradicţie, ci mai degrabă complementare. Toate cele trei etape cuprind atât elemente clasice, cât şi elemente romantice. În unele paginii ale lucrării sale, Tudor Vianu abandonează comentariul stilistic, în favoarea unor probleme ce au legătură cu latura etică şi filozofică a scrierilor.

În *Postfaţa* apărută în *Arta prozatorilor români*, Al.Hanţă susţine ferm ideea că „dincolo de completările ce i s-ar putea aduce, Arta prozatorilor români rămâne una dintre reuşitele de mare ecou ale criticii şi istoriei noastre literare, o carte fertilă de idei şi bogată în sugestii metodologice şi atestînd încrederea autorului ei în posibilităţile cunoaşterii umane şi în trăinicia valorilor pe care geniul creator al poporului român le-a creat de-a lungul istoriei“[13].

În concluzie, Tudor Vianu poate fi considerat un îndemn la echilibru şi stabilitate în cultura românească. Operele sale complexe, filozofice, ştiinţifice şi literare au adus unele contribuţii esenţiale în câteva dificultăţi majore ale culturii noastre. În plus, prin intermediul învăţământului universitar, a avut oportunitatea de a le oferi studenţilor săi un instrument de lucru, sau, altfel spus, o portiţă către adevăratele probleme ale culturii. Aşadar, Tudor Vianu poate fi considerat o personalitate complexă, care a contribuit la acel avânt al renaşterii culturale şi literare care există, în prezent, în ţara noastră.

## BIBLIOGRAPHY


Biberi, I., *Tudor Vianu*, Editura pentru Literatură, 1966;

Boldea I., Cistelecan Al., Moraru, C., *Critici literari şi eseişti români: dicţionar selectiv*, Târgu-Mureş, Editura Arhipelag XXI, 2016;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române: compendiu*, Bucureşti, Editura Litera Internaţional, 2001;

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Chişinău, Editura Litera, 1998;

Lungu, V., *Opera lui Tudor Vianu*, Bucureşti, Editura Eminesu, 1999;

Lungu, V., *Viaţa lui Tudor Vianu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1997;

Negruzzi, I., *Amintiri din Junimea*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011;

Sasu, A., *Dicţionarul biografic al literaturii române: A-L,* Editura Paralela 45, 2006;

Sasu, A., *Dicţionarul biografic al literaturii române: M-Z,* Editura Paralela 45, 2006;

Simion, E., *Scriitori români* comentaţi, Editura Recif, 1993;

Vianu, T., *Arta prozatorilor români,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988.


[12] Lungu, V., *Opera lui Tudor Vianu*, Bucureşti, Editura Eminesu, 1999, p. 213;

[13] Vianu, T., *Arta prozatorilor români,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p.375;

# *CONSERVATIVE AND INNOVATIVE DIRECTIONS IN THE EVOLUTION OF 18TH FRENCH AND ENGLISH DRAMA*

**Carmen Andreea Burcea (Oneață)**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: The 18th century is marked by antithetical directions in literary and dramatic evolution. On the one hand, we observe conservative tendencies to preserve the forms of tragedy cultivated in the 17th century, and on the other hand, we see the innovative directions of dramatic forms, both at the discursive level and at the level of action and characters. This paper aims to highlight the most representative theoretical approaches of the 18th century drama. We focus on the English theoretical framework of the 18th century stage, but also on the French conservative approach and the most innovative ones, starting a new era in drama.*

*Keywords: drama, tragedy, bourgeoisie, innovation, tradition*

Sfârșitul secolului al XVII-lea este caracterizat prin criza feudalismului și afirmarea clasei de mijloc, a burgheziei, a cărei ascensiune va cunoaște, de-a lungul secolului al XVIII-lea, desăvârșirea. Independența în creștere a oamenilor de cultură va duce la afirmarea noilor idei sociale, politice, religioase și culturale care vor coordona evoluția socială și literară iluministă. Literatura devine, de la un instrument menit să amuze sau să instruiască, unul de luptă, cu obiective precise.

Secolul al XVIII-lea, plin de prefaceri istorice determinante, găsea o Franța a cărei strălucire de odinioară apunea. Sărăcia, revolta, extremismul aveau să pună în umbră o societate puternică, care nu putea să rămână așa. Este cadrul social de dezvoltare a ilumismului francez, a luptei împotriva feudalismului, prin încrederea în progresul social și în virtutea rațiunii. Cunoașterea, conform filosofilor luminați, este calea spre progres și spre egalitate, deziderate de bază ale doctrinei. Între teoreticienii și militanții acestui curent, un rol aparte aveau să îl ocupe așa-zișii materialiști, *pregătitorii celei mai radicale revoluții burgheze care a zguduit întreaga Europă*[1] .

Nici Anglia, despre care amintim, nu a fost ferită de schimbări revoluționare și ideologice, dar ecoul lor nu a fost unul radical si violent. Revoluția din 1688 deschide noi căi ideologice în Anglia, unde burghezia se bucură de o ascensiune fără precedent. Dacă odată, dramaturgia engleză se afla sub puternica inflență franceză, acum, teatrul elizabetan se bucura de autenticitate, inovație și unicitate, fiind bazat pe o conștiință autentică. Literatura engleză a secolului al XVIII-lea poartă însemnele filosofiei luminilor, a gândirii iluministe, având un puternic caracter moralizator prin ilustrarea unor fapte sociale aparținând, de această data, claselor de mijloc. Scena ajunge, astfel, în opoziția aristocrației. Persoanjele devin complexe, fiind purtătoare a mai mult de o trăsătură dominantă, devenind caractere.

Prin iluminism înțelegem, fără îndoială, un secol al ideilor, un secol filosofic, marcat de cugetări profunde, rezultate din atitudinea de frondă. Rațiunea, obiectivitatea, luciditatea și tendința spre concret aveau să schimbe omul și societatea. Totul se bazează pe argumente, iar rațiunea devine parte componentă atât a vieții sociale, cât și a vieții politice, religioase și culturale. Unul dintre principalele deziderate iluministe vizează folosirea rațiunii în scopul înlăturării oricăror prejudecăți sau factori care au oprimat omul. Însăși credința avea să devină un rod al cunoașterii. Rațiunea devine chiar ea o armă venită în lupta pentru ordine și echilibru. Se produce o inevitabilă îndepărtare de caracterul obscur și aristocratic al ordinii

[1] Neagoe, F., 1970: 122.

politice care a caracterizat epoca precedentă. Principiile directoare se bazau pe faptul că toți oamenii se nasc egali, liberi, iar natura este suverană prin drepturile înnăscute pe care le oferă. Lupta gândirii și acțiunea concretă vizau eliminarea tuturor erorilor generatoare de nefericire. In mod generic, putem considera că epoca iluministă se încadrează între 2 coordonate sociale principale: cea de-a doua revoluție engleză și anul 1789 în Franța[2]. In Anglia, John Locke este considerat apostolul revoluției din 1677, iar Hobbes precursorul gândirii iluministe. Centrul de iradiere a gândirii iluministe este Anglia, care a reprezentat un punct de interes pentru exegeții și scriitorii francezi, inspirați de tendințele inovatoare. Astfel, sub influența engleză, literatura franceză avea să influențeze gândirea artistică europeană, care se va dezvolta sub forme diverse, în funcție de culoarea locală.

Pe plan ideatic și literar, începuturile schimbării nu se manifestă la fel de pregnant ca în cazul socialului. Tendințele inovatoare sunt timide, uneori stângace, alteori de succes. Se manifestă un puternic contrast între privirea către trecut, asupra clasicului, și privirea către viitor, viitor plin de inovații. Observăm o determinare în demonstrarea superiorității noilor idei în acest amestec de deschidere către nou și respect față de formele vechi. În timp ce în Franța, superioritatea ideilor iluministe avea să capete contur, în Anglia, formele clasice sunt încă păstrate. Totuși, ce leagă cele două spații culturale și literare este faptul că orice act creator nu trebuie lăsat la voia întâmplării. Totul trebuie să se bazeze pe un fundament rațional, nu pe simpla inspirație de moment. Astfel, se remarcă critica și acele genuri ce reflectă întru totul spiritul secolului iluminist. Asemenea vieții sociale, și critica se baza pe natural și rațional. Exegeții vremii consideră că literatura trebuie să reflecte viața. Trebuie să pună în lumină caractere care evidențiază precepte morale de îndreptare, având o influență determinantă asupra vieții sociale. Totodată, caracterul ludic trebuie păstrat și cultivat.

Burghezia este clasa socială care avea să evolueze în mod determinant, fiind continuă ascensiune încă din epoca Renașterii. Se bucură de bunăstare socială și manifestă o dorință nestăvilită de cunoaștere, ceea ce o va plasa în mijlocul realității culturalea epocii. După cum Ion Zamfirescu afirmă, cunoașterea devine, pentru burghezie, garanția victoriei morale și un instrument de luptă socială[3]. Însă această ascensiune era îngreunată de statutul politic al burgheziei, care este încă în inferioritate, într-un con de umbră, care și el avea să dispară prin contribuția filosofilor vremii, creatori ai fundamentului rațional al frondei, întemeietori ai noii ordini a naturalului.

Cele mai determinante schimbări la nivel literar aveau să poarte însemnul acestei clase sociale de mijloc. Ne îndreptăm atenția către dramaturgie, un gen în ascensiune în secolul precendent, sub auspiciile unor mari scriitori precum Shakespeare și Molière. Este de necontestat faptul că teatrul francez al secolului al XVII-lea s-a bucurat de valoare, dată de stabilitatea concepțiilor și expresiei. Această stabilitate avea să apună, treptat, sub puternica influență a prefacerilor sociale, despre care am discutat anterior. Burghezia, din ce în ce mai activă, va fi cea care va duce la aceste schimbări importante.

Dramaturgia nu are o evoluție unitară. Se manifestă două direcții pregnante și antitetice. Pe de o parte, există scriitori care militează pentru revitalizarea, salvarea tragediei, iar, pe de altă parte, scriitori care susțin apariția unui gen nou, a dramei, ca gen intermediar între tragedie și comedie, gen care pune în lumină realitatea socială la toate nivelurile ei. Pe lângă aceste două direcții, constituirea unei noi creații comice întregește peisajul dramatic al epocii. Este o luptă între vechi și nou, între tradiție și inovație. Totuși, toate aceste forme reușesc să coexiste, cel puțin pentru o perioadă, ruptura dintre vechi și nou nefiind una brutală.

[2] J. M. Goulemot, M. Delaunay, *Le siecle des lumieres*, Ed. du Seuil, Paris, 1968
[3] Zamfirescu, I., 1973: 22.

Drama burgheză avea să pună în umbră tragedia, care a avut un succes răsunător în literatura secolului precedent şi nu numai. Principalele cauze care au dus la această schimbare sunt de ordin social. Ascensiunea burgheziei perturbă împământenita ierarhie a claselor, cuvântul libertate fiind pus din ce în ce mai des în centrul tuturor preocupărilor culturale. Fondul tragediei şi comediei intră în declin. Propaganda noilor idei filosofice va face ca autorul de teatru să fie ascultat, devenind un îndrumător de conştiinţe şi un militant asupra drepturilor omului. Este evident faptul că acum, teatrul trebuie să se adreseze poporului, în general; trebuie să aibă caracter moralizator, fără a fi doar o sursă de amuzament şi plăcere artistică. Astfel, orizontul de cunoaştere al teatrului se lărgeşte simţitor, acordând o atenţie deosebită burgheziei, clasă care se bucură de ascensiune prin merite proprii. Tragedia şi comedia nu mai corespund realităţii burgheziei. Drama bugheză avea să reflecte procese de conştiinţă, convingeri şi datorii morale, să exprime atitudini şi forme de sensibilitate noi.

Voltaire, chiar dacă este un spirit clasic prin excelenţă, subtilele inovaţii aduse genului nu fac altceva decât să deschidă calea progresului în teatru, a modernizării artei dramatice.

Din punct de vedere social, Voltaire, în *Scrieri filozofice, Tratat despre toleranţă* şi *Dicţionarul filozofic*, se manifestă ca un puternic susţinător al constituţionalismului, libertăţii poporului, luptând pentru egalitate. În fapt, militează pentru dreptul natural al omului.

Voltaire se numără între acei dramaturgi care au adus propriile idei sociale, politice, religioase pe scenă, având o influenţă doborâtoare asura publicului. Prin tragediile sale, Voltaire *dădea lovituri despotismului, clericalismului, intoleranţei, misticismului, urii de rasă, privilegiilor, imoralităţii şi abuzurilor nobilimii*[4]. El este cel care a adus teatrul shakesperian publicului francez, fiind adeseori influenţat de acesta.

În scrierile sale teoretice, *Discours sur la tragedie* şi *Lettres anglaises,* îşi expune crezul conform căruia teatrul trebuie să se adreseze inimii. Importanţa pe care cultura, literatura şi socialul englez îl au pentru Voltaire se reflectă prin excelenţă în *Scrisori filozofice,* ca rezultat al exilului din Anglia. Opiniile sale referitoare la teatrul lui William Shakespeare sunt, uneori, contradictorii. Recunoaşte geniul shakespearian, dar, în acelaşi timp, îi critică opera, considerând că aceasta nu respectă nici cele mai mici reguli ale teatrului, fiind un amestec de bizar şi grotesc, punând în lumină situaţii neverosimile. Totuşi, admite că teatrul lui Skahespeare izbuteşte să uimească şi să încânte. În ciuda acestei poziţii în spirit tradiţional, tragediile pe care le cultivă aveau să conducă spre apariţia inevitabilă a unui nou gen – drama.

Totuşi, spaţiul literar iluminist nu era capabil să ducă la înnoirea tragediei, în ciuda unor eforturi creative. De aici rezultă şi rezerva faţă de gen şi dorinţa novatoare. Opoziţia faţă de tragedie va duce, astfel, la apariţia dramei burgheze şi a comediei burgheze. În acest context, dramaturgia avea nevoie de o revigorare, tragedia intrând într-un con de umbră. Era timpul pentru un „gen nou", pentru o abordare a scenei inovatoare. În acest sens, schimbările cu adevărat notabile la nivel dramatic au fost promovate şi, pentru prima dată, aplicate, de către Denis Diderot, care, spre deosebire de Voltaire, a simţit nevoia dezvoltării acestui nou gen, epoca tragicului apunând. *The French dramatists made innovations in comedy only, for Voltaire had as it were monopolized the tragic stage, and would not hear of a tragedie bourgeoise*[5].

Figură reprezentativă a secolului, un caracter impunător, revoluţionar, Diderot şi-a dedicat activitatea scrierii Enciclopediei, cea mai reprezentativă operă a iluminismului francez. Activitatea sa filosofică, literară şi teoretică este una unitară, ca reflecţie a spiritului său. Opiniile sale religioase, politice şi sociale contribuie la prefacerile epocii, la progres, epoca luminilor fiind una înfloritoare, atât din punct de vedere social cât şi din punct de

[4] Drimba, O., 2008: 39.
[5] Loyalty, R., 1913: 300.

vedere cultural. Considerat *adevăratul architect al dramei*[6], Diderot, prin scrierile sale, reunește spiritul teoretic și spiritul estetic sub aceeași cupola, în aceeași viziune practică și puternică. Principalele scrieri care creează fundamentul de dezvoltare a dramei burgheze sunt *Discours sur le comédien* și *Discours sur la poésie dramatique*. În convingerile sale, nu se îndepărtează de mimesis. Diderot considera că natura este principala sursă de adevăr. Dramaturgia este cea care sesisează miezul lucrurilor și le transpune fizic din natură. Teatrul este o scenă de dezbatere a problemelor etice. Cultivă dragostea pentru virtute și oroarea de viciu. Este o artă realistă. Asemenea lui Voltaire, Diderot este și el adept al loviturilor de teatru. Astfel, drama burgheză avea să fie genul care putea să configureze o lume reală.

Adept al acțiunii în detrimentul elocinței și poeticii, susținător al mimesisului în literatură, dând astfel autenticitate operei, cu gust pentru teoretizarea artei dramatice și dornic de schimbare, Diderot îmbină creația literară dramatică cu teoretizarea șî inovarea genului. Diderot, pe baza a două mișcări independente, în Franța și Anglia, a reușit să teoretizeze un nou gen dramatic, diferit de tragedia clasică și comedia secolului al XVII-lea. A organizat un nou sistem dramatic, reunind elemente până atunci izolate, fără legătură între ele, dar care aveau să inoveze genul. *Le fils naturel* (1757) a fost prima sa încercare dramatică. Piesa a fost urmată de componenta teoretică, *Entretiens sur Le fils naturel: Dorval et moi*. Drama a fost urmată de *Le pere de famille* (1758), cu componenta sa teoretică, *Discours sur la poesie dramatique*.

Însuși Diderot admite în scrierile sale teoretice puternica influență a dramaturgiei engleze și, în special, a unor dramaturgi precum George Lillo și Edward Moore, scriitori care nu s-au bucurat de o foarte mare apreciere în epocă, în Anglia, dar care au determinat decisiv schimbarea peisajului literar dramatic european în secolul al XVIII-lea. Prin urmare, sub influența teatrului englez, a noilor încercări dramatice ca expresie a veacului ilustrate de George Lillo, Denis Diderot nu doar exemplifică, în artă dramatică, ceea ce se dorește a fi noul gen, ci și elaborează o vastă teorie asupra sa. Denis Diderot nu se rezumă la a exemplifica, argumenta și susține noul gen, ci elaborează însăși definiția acestuia: *Si cum ați numi agest gen? Tragedia domestică și burgheză*[7]. În opinia sa, acest nou gen dramatic se situează între tragedie și comedie, preia din trăsăturile fiecăruia dintre aceste două genuri, făcând ca orice întâmplare din viața omului să poată fi reprezentată. Este, totodată, considerat a fi *genul serios*[8].

Poziția critică și doctrinară a lui Sébastien Mercier avea să fie mai puternică decât cea a lui Diderot. Dacă Diderot s-a aflat în poziția de a căuta soluții, Mercier pleacă de la critica teatrului secolului al XVII-lea. El îl consideră ca fiind unul fals, un amestesc de eroi preluați din antichitate, pe seama cărora dramaturgul pune sentimente actuale. Mercier afirmă că tragedia a devenit un fel de farsă serioasă, care, evident, nu poate să corespundă epocii actuale. Prin urmare, opera dramatică ar trebui să fie concepută astfel încât să poată fi înțeleasă de toți spectatorii. Trebuie să vorbească despre natură, fără însă a deveni un așa-zis curs moralizator[9]. Acest lucru poate fi realizat doar dacă pătura de mijloc, burghezia în ascensiune, ar fi adusă în scenă. Eroii trebuie să fie ființe pline de sensibilitate. Spre deosebire de Voltaire, Mercier este un adversar al regulii celor trei unități și al teatrului în versuri.

În același timp, Beaurmarchais, în *Préface a La mère coupable*, pledează pentru o dramă serioasă care să abordeze teme contemporane. El își manifestă și preferința pentru teatrul în proză, pentru stilul simplu, dialogul neîncorsentat în rimă. Toate aceste caracteristici, consideră el, dau autenticitate operei.

[6] Zamfirescu, I., 1973: 323.
[7] Diderot, D., 2010: 169.
[8] Diderot, D., 2010: 189
[9] Mercier, S.: 141

Mergând de cealaltă parte a analizei noastre, ne oprim atenția asupra principalelor aspecte teoretice privind teatrul englez. Adept al clasicismului în arta literară, Alexander Pope își expune opinia critică în două scrieri remarcabile: *Prefața* la ediția operelor lui Shakespeare apărută în 1725 și *Eseu despre critică*, din anul 1711. În opinia sa, studiul clasicilor este important în formarea gustului artistic, iar natura reprezintă principala sursă de insirație. În *Prefață*, el subliniază faptul că opera lui Shakespeare este o sursă de analiză foarte bogată și o sursă de exemple artistice care să educe gustul și felul de a scrie a viitorilor dramaturgi. Pope îl consideră pe Shakespeare a fi original prin imitarea fidelă a naturii, personajele sunt ele însele copii ale naturii puternic individualizate. Acțiunea impresionează, dar fără ca cititorul să simtă un scop al scrierii în a impresiona. Opera sa dramatică se adresează publicului larg, astfel, tablourile ilustrate sunt luate din viață, sunt reprezentări ale cotidianului. Comedia are loc în rândul oamenilor de jos, a negustorilor și meșteșugarilor, piesele istorice se bazează pe folclor și tradiție, iar tragedia se remarcă prin nefiresc și evenimente neașteptate. Pope consideră că nu este just să judecăm operele shakesperiene prin teoria aristotelică, întrucât el a scris pentru popor, iar în epocă, teoria literară și critica erau reprezentate doar de niște încercări naive. Nealinierea scrierii la reguli șî principii poate fi văzută că o tendință de modernizare a dramaturgiei.

În perioada Restaurației și la începutul secolului al XVIII-lea, teatrul englez se afla sub auspiciile tragediei și ale comediei, chiar dacă era evident faptul că adevărata perioadă de înflorire a tragediei trecuse. Tragedia actuală este marcată de artificial, fiind scrisă mai mult ca un tribut pentru opera lui Marlowe și Shakespeare. Tragediile scrise de John Dryden pun în lumină o puternică ideologie aristocratică și supremația ideii monarhice. Eroismul personajelor este doar unul aparent. Meritul operei dramatice a lui Dryden este acela de a încerca o regenerare a vechilor forme, producând o sinteză între barocul elisabetan și clasicismul francez. În *An essay of Dramatic Poesy*, John Dryden își manifestă admirația pentru sistemul francez și pentru regula celor trei unități. El considera că regulile teatrului sunt chiar condiții ale naturii, apropiindu-se astfel de critica franceză[10]. Renunțarea la intriga complicată, îndreptarea discursului dramatic către simplitate și limpezimea deznodământului aveau să scoată în evienţă faptul că forma veche de expresie este depășită, simțindu-se nevoia de ceva nou, inovator și regenerator pentru teatru. Totuși, Dryden nu este un adept convins al noului în teatru, manifestând și interes pentru formele vechi, pentru apărarea sentimentului național.

Tendințele inovatoare putem spune că încep, în operă, odată cu Joseph Addison. El poate fi numit un veritabil spirit al secolului, prefigurând idei premergătoare dramei burgheze. El spera să readucă teatrul în actualitate, fiind capabil de schimbări sociale. Formele sale trebuie să corespundă realităților engleze, fără îndoială. În același timp, Samuel Johnson, un spirit aparent conservator prin dorința de păstrare a ierarhiei, a ordinii deja existente și a formelor tradiționale, avea o gândire cu deschideri iluministe, ancorată astfel în mișcarea universală a spiritului european. Atitudinea criticii sale este una de echilibru, toleranță și solidarizare naturală. El susține solidaritatea rațiunii și bogăția naturii.

Toate aceste încercări de teoretizare și de creare de direcții literare vor sta la baza noului gen, la baza dramei burgheze, care va aduce teatrul mai aproape de publicul larg, cultivând emoții puternic ancorate în real, mergând dincolo de prozaism și rigiditatea scenei ce se manifestă anterior epocii. Figuri reprezentative, clasice sau inovatoare, atât scriitorii englezi cât și scriitorii francezi au avut un singur deziderat: crearea cadrului dramatic ideal pentru scena secolului, pentru publicul larg, un cadru plin de actualitate, didacticism, individualism și verosimilitate.

[10] Dryden, J., 1889: 19-24.

**BIBILIOGRAPHY**


DIDEROT, Denis, *Le Fils Naturel ou Les ÉPREUVES DE LA VERTU*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64922051/f11.image.texteImage.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres du théâtre de M. Diderot avec un discours sur la poésie dramatique*, https://archive.org/details/uvresdethatred01dide.

DIDEROT, Denis, *The Paradox of Acting*, London, Chatto and Windus, Piccadilly, 1883, https://archive.org/details/cu31924027175961/page/n11.

DIDEROT, Denis, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, Editura Nemira, București, 2010.

DRIMBA, Ovidiu, *Istoria Literaturii universale*, vol. 2, Editura Seculum, București, 2008.

DRYDEN, John, *An Essay of Dramatic Poesy*, Oxford, Clarendon Press, 1918, https://archive.org/details/anessayofdramati00dryduoft.

HAZLITT, William, *A view of the English Stage*, George Bell and Sons, London, 1906, https://ia902703.us.archive.org/0/items/aviewenglishsta00jackgoog/aviewenglishsta00jackgoog.pdf.

LOYALTY, R., *Diderot as a Disciple of English Thought*, Columbia University Press, 1913, https://ia800203.us.archive.org/14/items/diderotasdiscipl01crur/diderotasdiscipl01crur.pdf.

MATTHEWS, Brander, *The Development of the Drama*, New York, Charles Scibner's sons, 1906, https://archive.org/details/developmentdram00mattgoog.

MERCIER, Sebastien, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1085189.image.

MUNTEANU, Romul, *Cultura europeană în epoca luminilor*, București, Editura Univers, 1974.

VOLTAIRE, *Letters concerning the English Nation*, London, Pater-Nofler Row, 1733, https://archive.org/details/lettersconcernin00voltuoft.

FOLKIERSKI, Wladislaw, *Intre clasicism si romantism*, vol. I si II, Editura Meridiane, Bucuresti, 1988.

ZAMFIRESCU, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Editura encliclopedică română, București, 1973.

ZAMFIRESCU, Ion, *Teatrul european în secolul luminilor*, București, Editura Eminescu, 1981.

# *GENDER IDENTITY DEVELOPMENT FROM A BLACK WOMAN'S PERSPECTIVE*

**Carmen–Mihaela Guia (Potlog)**
**PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract: The African -American female has been marginalized for generation. The notion of feminine womanhood is complex and crystallized around the idea of purity, virtue, sexual innocence and also fragility, gentility or even chastidy. Across the course of history females continue to shape multiple identities that occurrences emerges gender, race, class into negative stereotypes about black women. All those characteristics might serve as contributing influences of the development of a womanhood identity.*

*Keywords: feminism, womanhood, writers, criticism, strategies*

Analiza identității de gen a presupus ca feminității să-i fie asociate în egală măsură calități precum responsabilitate, independență, (auto)sacrificiu, depășirea provocărilor, perseverență și rezistență, spiritualitate și credință, și nu în ultimul rând sexualitate.

Pentru a înțelege efervescența trăirilor trebuie analizate multiplele dimensiuni contextuale care au stat la baza comportamentului femeilor de culoare de-a lungul timpului.

Atenția acordată acestei tematici asigură relevanță .....

Femeile afro-americane au fost marginalizate și supuse opresiunii generații la rând. Dacă istoria a oferit în timp femeii de origine afro-americană un portret, o imagine lipsită de caracteristici specific umane[1] (Clark, Hine, 1989) fără a putea fi luată în considerare ca persoană, ea a fost apreciată pentru capacitatea de a procrea, de a da naștere sau de a-și susține familia[2] (White, 1987) și într-un anume fel un soi de albatros social[3] (Lipsford-Sanders & Bradley, 2005, Moynihan, 1965).

Odată cu Jenkins[4] cultul feminității devine în accepțiunea patriarhală un termen complex atunci când se vorbește de femeie la modul general, menținând convingerea că albul este, și va fi, întotdeauna mai presus de negru. Femeia neagră e non-femeia, concept ce avea să se cristalizeze în anii care au marcat perioadele victoriene și timpurii americane. Jenkins perpetuează ideea de "true womanhood" (adevărata feminitate) clădită pe fundamente precum puritate și virtute, iar lipsa acestora evidențiază în mod categoric lipsa feminității. Așadar, feminismul nu a fost cu și despre toate femeile. Femeile afro-americane au constituit un alt tip de reper în dezvoltarea structurii societății americane.

Istoria literară consemnează personaje femei evidențiate la nivel textual atât ca indivizi având o anumită profesie, cât și la nivel spiritual sau personal, acestea fiind cu precădere albe, femeile de culoare fiind distribuite în roluri aparent nesemnificative[5].

Jones și Shorter - Gooden s-au întrebat dacă femeile de culoare au constituit așa-zis stereotipuri negative. Încercând să găsească un răspuns la această problematică proiectul acestora a demonstrat în urma intervievării a mai mult de trei sute de persoane că în Statele

[1] Clark Hine, *A Shining Thread of Hope:Tthe History of Black Women in* America, New York, Broadway Books, 1998, p. 53
[2] White, *Mining the Forgotten. Manuscript Sourcesof black Womenţs History. The Journal of American History, 74(1),* 1987,p. 237
[3] Lipsford -Sanders & Bradley, *Multiples-lens Paradigm. Evaluating African-American Girls and their Development. Journal of Conseling and Development*, 83 (3), 2005, p. 299
[4] Jenkins, 2007, p.7
[5] White, 1987, p. 233

Unite ale Americii personajele femei afro-americane au reprezentat în proporție de aproximativ 97 la sută un tipar negativ.

Această perspectivă, afirmă teoreticianul feminist Patricia Hill Collins, a determinat ca în întreg procesul de recunoaștere a opresiunii manifestate asupra femeilor de culoare să fie analizate toate aceste ingrediente considerate deopotrivă importante în înțelegerea acestui proces, în care rasa, clasa, genul au blocat accesul la oportunități de dezvolatare, lăsând loc numeroaselor constrângeri. Crearea unei identități feminine afro-americane i-a preocupat încă din anii '70 pe Foster (în 1973) sau Helms (în 1979). Astfel, Foster a accentuat efortul interdisciplinar necesar pentru a înțelege femeile afro-americane dincolo de claritatea uniformă a asemănării perfect identitare, considerând că realitatea afro-americană este diferită și în funcție de experiențele de viață, fie profesionale, fie sociopolitic sau de natură biologică. Specificitatea femeilor de culoare e influențată de evoluția formării identității femeii.

Conform ideologiei femeilor de culoare autocunoașterea este un element definitoriu al identității feminine. Promovând competența multiculturală într-un mod exagerat[6] portretul femeii de culoare e depreciate, caricaturizat chiar așezând-o într-o lumina cel puțin deficitatră la nivelul moralității comportamentale. O astfel de caricatură se caracterizează prin promiscuitate, o oarecare bunăstare materializată prin independență. Ea reflectă imaginea unei femei needucate sau prea puțin educate, necăsătorită, bolnăvicioasă, săracă, însărcinată în urma unui abuz sexual cu implicații din sfera deznădejdii, chiar disperării cu multiple cusururi evidențiate literar într-un mod brutal.

Conturată și clasificată la nivel literar în tematica femeii indezirabile și lipsită de importante atribute ale omeniei[7], personajul afro-american feminin e o întrupare a unor voci multiple, extrem de variate permițand astfel cititoului să o descopere treptat, în detaliu asemeni metaforei foițelor de ceapă. O definire holistică necesită înlăturarea graduală a fiecărui strat de mister în care personajul feminin e adesea îmbrăcat. Doar exploatând opera la nivel contextual poate fi identificată identitatea de gen.

Recunoscând dependența creată între aceste relații implicite, între opresiune și viața sau experiența personală, din punct de vedere literar totul pare să capete un caracter terapeutic.

Dincolo de toate aceste aspect nu trebuie pierdută din vedere și intruziunea culturală.

Lipsford- Sanders [8] găsește și contextualizează și corelații patologice care permit o abordare științifică, sociologică și psihologice a sănătății mentale.

În timp ce femeile albe își permit luxul de a-și definiti identitatea prin moralitate victoriană[9], femeilor de culoare sunt uitate aceste aspecte, conștiința lor lor fiind înrădăcinată în violența și sclavie chiar în zilele noastre.[10]

O adordare holistică a identității feminine presupune sau cuantifică variabile precum spiritualitatea, bunăstarea, emoționalul, femeia în general.

Aspect precum diferența de rasă, statutul socioeconomic sau clasa socială.

Un aspect important al agendei feminismului îl reprezintă propria experiență. Collins și Giddings consideră că rasa și genul sunt fundamente care în imaginarul feminist afro-american se întrepătrund. La intersecția acestor variabile marcate de intensitatea feminismului și de perspectiva experienței femeilor de culoare, criticii identifică existența unei așa-numite rame care delimitează un posibil portret.

---

[6] Jenkins, C.M, *Privat lives, Proper Relations: Regulating Black Intimacy*, Minneapolis, MN University of Minessota Press, 2007, p. 31

[7] Clark, Hine, 1998, p. 47

[8] Lipsford-Sandres & Bradley, 2005, p.310

[9] Laws & Schartz, 1977, p. 55

[10] Hudson -Weems, *The Flip side of a Coin. Western Journal of Black Studies,* 25, 2001, p. 137

Exploatând multiple varaiante ale factorilor de viață care au condus la construcția acestor ideologii (controlul parental, statutul socioeconomic, sexualitatea, nivelul educațional, sănătatea emoțională, vârsta cronologică) și criterii.

Dezvoltarea identității feminine poate fi analizată și din punct de vedere terapeutic întrucât toate aceste caracteristici converg către o incliziune alternativă. O astfel de analogie o constituie implementarea modelelor feministe. Fie că amintește de diversitatea postmodernă dezvoltată în anii 1960 sau 1970 care valorifică elemente precum rasa, etnicitatea sau orientarea sexuală[11], mișcarea a evoluat de la un concept centrat pe egalitate și implicarea femeilor în activități și angajamente politice care să atingă diverse forme ale obiectivelor femeii.

Feminismul modern schimbă direcția de abordare de la multiculturalism și diversele forme de opresiune manifestate asupra femeii în timp ce feminismul actual acceptă genul și alte forme ale opresiunii identitare ca forme de emancipare.

Fie vorbim de feminism liberal, radical, cultural, social sau postmodern, colectivismul femeilor de culoare, al lesbienilor, global, feminismul afro-american nu poate fi încă delimitat într-un singur act teoretic. Așadar, o astfel de abordare de profunzime nu poate fi redată printr-un singur studiu. Ceea ce pare însă să domine această teorie sunt toate acele calități ale femeii de culoare care o ajută să-și identifice propria identitate de gen.

O critică notabilă care a evidențiat principale diferențe de perfecționare, de construcție dintre bărbați și femei, e acea relaționare orientată către moralitate, atenție și respect reciproc[12] chiar dacă trimite către individual și separație.

Un aspect important îl reprezintă și contextul istoric care a permis de-a lungul timpului abordări imperative, mărturisite de Helms în scrierea sa din 1979, și provocări experimentale așa-zis unice care au condus la dezbateri tendențioase.

Cu un trecut care derivă din sclavagism, opresiune și violență, fără a beneficia de un sprijin adecvat, etic, impactul dezumanizării unei rase aproape ignorate lasă asupra femeii afro-americane o amprentă psihologică puternică. Criticii au căutat răspunsuri și soluții pentru a putea rezilia aspectele experiențelor trecute, extrem de dureroase.

Axe ale articulației contemporane ale dezvoltării conceptului de gen[13] împuternicește femeia să mute centru de inters de la factorii externi, către cei de natură internă. Această raportare sugerată de Peterson care postula că femeia de origine afro-americană respinge dezvoltarea identității de gen, marcând doar achizițiile de ordin familial și autodeterminare. Conform lui Williams, care în 1999 afirma că aceste teorii converg către daunele provocate de sexism și rasism, dual și dogmatic prin aplicabilitate, neagă orice încercare de schimbare. Până și teoria afrocentrică certifică faptul că existența unor probleme create de viziunea experiențelor sclavagiste, făcând o distincție clară între trecutul femeilor de culoare și genericul termen bărbat *afro-american.*

Ceea ce pare să definească identitatea de gen este interpretarea și aplicabilitatea individuală. Conceptualizarea oferită de Ossana în 1992 e acceptată și de Moradi. Walker susține că feminismul negru e despre solidaritate și umanitate. Pe de altă parte Collins afirmă că aceste contradicții sunt dictate de universalitate, pluralism și integrarea rasială a femeii (numele colectiv atribuit femeilor de culoare pare să conteze, fără însă a putea oferi o justificare concretă).

Ca sursă capabilă să furnizeze context, rasa ajută la delimitarea conceptelor de feminism negru și tiparul, șablonul formării și valorificării identitare. Centrul de interes se mută de la abordările de natură externă, contextuale la aspecte ce definesc conținutul interior

[11] Enns, Sinacore, Ancis & Phillips,*Toward Integrating Feminist an Multicultural Pedagogies*, 32, 2004, p. 414
[12] Gilligan, *In a Different Voice*, Cambridge, MA Harvard University Press, 1982, p. 51
[13] Moradi, B, Yoder, D.J.& Bresedsen, L.L, *An Evaluation of the Psychometric Properties of the Womanist Identidy Attitudes Scale. Sex Roles,* 2004,50, p. 253

uman. Pentru început este respinsă raportarea la genul feminin prin prisma convingerilor patriarhale manifestate de-a lungul timpului, pentru ca ulterior loialitatea față de alte femei să înceapă să prindă contur, să definească ceea ce femeia și femininul reprezintă în fapt. Odată cu mutarea accentului dintru exterior către cadrul interior întregul proces de formare și manifestare a identității de gen prinde contur asemeni mișcării feministe.

Percepția holistică asupra feminismului afro-american e în fapt un spectru de identități reflectate realist în viața și experiența acestora, o simbioză a modelelor identitare feminine fără a fi necesare implicări de ordin politic, o subcultură rasistă, marcată de diverse forme de manifestare a violenței, a căutării continue a aspectelor pozitive care să definească comportamentul. Atât feminismul negru, cât și cel clasic își au rădăcinile în barierele istorice care au încurajat nevoia de separare perspectivelor, punctelor de vedere. Atât literatura clasică, cât și cea cu tematică rasistă au blocat beneficiile și vocea femeiilor de culoare, în timp ce mișcările la nivel instituțional au făcut ca modelul feminist să facă adesea apel la implicarea femeilor de culoare.

Absența unui contur clar care să marcheze modelul feminist afro-american creează modalități de explorare a diverselor metode de analiză a punctelor de vedere. Un astfel de aspect important de urmărit în evoluția femeii de culoare îl reprezintă cultura și religia[14]. La nivel global, femeile din întreaga lume au resimțit opresiunea susținută de pietate în sens religios, cu precădere femeile afro-americane cărora le lipsea cu prisosință această virtute. Drept consecință adoptarea ideilor biblice de puritate, pioșenie a fost considerată parte a reflecției criticii albilor. În esență, aici își are originea și percepția abuzivă conform căreia femeile albe dețin supremația în fața celor de origine afro-americane segregate. Literatura abundă însă și de beneficiile terapeutice pe care spiritualitatea le conferă femeii. Cea afro-americană crede în rezolvarea problemelor printr-o implicare divină, ca soluție la raportarea la rasă. Eel integrează rugăciunea, cuvântul biblic în viața de zi cu zi. De asemenea trebuie făcută o distincție clară între spiritualitate, ca dimensiune personală , subiectivă, cu accente pozitive și religie definită ca o organizare instituționalizată, care converge adesea către o percepție negativă. Biserica negrilor a fost adesea descrisă ca având fațete multiple, având profunde implicații culturale. Spiritualitatea negrilor amintește de abilitatea acestora de a depăși dificultățile vieții. Femeile au considerat dezvoltarea spirituală reprezentativă și esențială în sănătatea mentală, binele holistic, dezvoltarea unor relații armonioase. Tradițional identitatea spirituală a femii de origine afro-americană e dictată de pastori și preoți bărbați. Interesul arătat culturii dominante e susținut și de puterea perseverenței în lupta cu atrocitățile și adversitățile vieții. Prin spiritualitate omul se înnobilează sufletește, în timp ce prin biserica negrilor se realizează distincția între oprimat și opresor, susținută de supremația masculină.

Alte aspecte importante în definirea identității de gen sunt reprezentate de multiculturalism și diversitate, responsabilități profesionale. Încercând să demonstrăm competența multiculturalității sunt necesare atât contextul genului, cât și cel al rasei. Femeia afro-americană se pierde adesea literar sub mantia rasei, făcând distincție între acces și oportunitate, durere și opresiune. Convingerile și modalitățile prin care femeile de culoare au ajuns la cunoașterea de sine au contribuit la accentuarea particularităților, experiențelor, identificabile devenirii femeii. Regăsirea de sine presupune și o tranziție a atitudinii și ideologii precum credințele, convingerile personale asupra propriului caracter, autodeterminare, conștiința de sine. Independența care decurge din descoperirea propriului eu, descoperirea și utilizarea propriei voci, eliberarea de opresiune și manipulare e mai mult o confirmare a schimbării atitudinii decât a unui eveniment.

Un alt atribut al identității de gen este și sacrificiul de sine. Pornind de la sugestia că sacrificiul de sine presupune un sens al obligativității, datoriei față de comunitatea etnică.

[14] Constantine, Lewis, Conner & Sanchez, *Journal of Black* Studies, 2000, p. 698

Două aspecte sunt definitorii în înțelegerea acestei particularități de construcție. Pe de o parte bunăstarea, facerea de bine, altruismul manifestate de regulă în creșterea copiilor, suportul oferit părinților, iubirea fraternă. Pe de altă parte femeia de culoare pare că renunță la o parte din sine pentru a-i ajuta pe alții. Strâns legat de sexualitate ca una dintre componentele identitare.

**BIBLIOGRAPHY**


Bell, Bernard W., *The Afro-American Novel and Its Traditions.*Amherst, Massechusetts: University of Massachusetts Press, 1980

Christian, Barbara, *Black Feminist Criticism: Perspective on Black writers*, New York, Pergamon Press, 1985

Collins, Patricia Hill, *"What's In a Name: Womanism, Black Feminism and Beyond", Black Schoolar*, 26.01, March, 1996

Constantine, Lewis, Conner & Sanchez, *Journal of Black* Studies, 2000

Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, New York, Penguin Books, 1996

Evans, Elliott Butler, *Race, Gender and Disire: Narrative Startegies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison and Alice Walker*, Philadelphia, Temple University Press, 1989

Gilligan, *In a Different Voice*, Cambridge, MA Harvard University Press, 1982

Gubar, Susan and Gilbert, Sandra, *The Madwomen in the Attic*, London, Yale University Press, 1982

Enns, Sinacore, Ancis & Phillips,*Toward Integrating Feminist an Multicultural Pedagogies*, 32, 2004

Clark Hine, *A Shining Thread of Hope:Tthe History of Black Women in* America, New York, Broadway Books, 1998

Hudson -Weems, *The Flip side of a Coin. Western Journal of Black Studies,* 25, 2001

Jenkins, C.M, *Privat lives, Proper Relations: Regulating Black Intimacy*, Minneapolis, MN University of Minessota Press, 2007

Lipsford -Sanders & Bradley, *Multiples-lens Paradigm. Evaluating African-American Girls and their Development. Journal of Conseling and Development*, 83 (3), 2005

Moradi, B, Yoder, D.J.& Bresedsen, L.L, *An Evaluation of the Psychometric Properties of the Womanist Identidy Attitudes Scale. Sex Roles,*50, 2004

Showalter, Elaine, *The New Feminist Criticism: Essay on Women, Literature, Theory*, London, Virago Press, 1986

White, *Mining the Forgotten. Manuscript Sourcesof black Womenţs History. The Journal of American History, 74(1),* 1987

## *THE INTANGIBLE CULTURE OF ROMANIANS FROM THE SERBIAN TIMOC*

**Cristian Colonelu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: In this paper I will try to present the material and immaterial culture of the Romanian community from eastern Serbia. The material and immaterial patrimony lasted on the banks of the Timoc river and have remained unaltered for hundreds of years. The Romanians from Timoc kept this treasure unaltered, as it no longer exists in our country. The song always gave the possibility of a more nuanced expression. In the Timocean area, there are two main categories of songs: world songs (which include lyrical songs and epic songs) and ritual songs.*

*Keywords: song, heritage, fairy tale, Romanians, Timoc*

Cultura materială şi cea imaterială a comunităţii româneşti de la sud de Dunăre îşi au rădăcini din vremuri ancestrale, păstrând obiceiuri, tradiţii din cele mai autentice.

Românii timoceni din estul Serbiei au reuşit, de-a lungul secolelor, să îşi menţină aproape nealterat tezaurul cultural imaterial format din cântece şi dansuri, legende, poezii, poveşti, pilde, balade, fabule, zicători, etc. Aceste specii culturale sunt strâns legate între ele, fiind unite, mai ales, prin valoarea lor estetică. Nu au delimitate clar graniţele dintre ele, deoarece sincretismul lor presupune uneori existenţa muzicii şi a dansului, a poeziei şi a cântecului, în acelaşi timp: *„Este evident că profilul spiritual, în general, şi repertoriul folcloric, în special, sunt rezultatul atât al moştenirii succesive a stratului demografic primar şi al celor emigrate de la nord de Dunăre, cât şi al neîncetatelor schimbări dintre populaţiile de la nord şi sud de Dunăre, la care se adaugă situaţia socio-istorică specifică."*[1]

Antropologia culturală a arătat că oamenii au avut preocupări estetice prin multiple moduri de a-şi exprima sentimentele (cu mijloace de expresie tot mai adecvate), încă din cele mai vechi timpuri. Capacitatea de a crea semne şi a reprezenta unele semnificaţii în mod simbolic a fost exersată într-o perioadă istorică îndelungată şi determinată de dezvoltările social-culturale specifice fiecărei zone.

Debutul artelor şi al sincretismului lor a apărut din momentul în care elementele materiale (ce-l înconjurau pe om), pentru a avea sens şi pentru a fi incluse într-un corpus de valori, au fost integrate într-o formă de expresie – baza unor relaţii de compoziţie în sisteme destinate pentru a mijloci comunicarea.

Despre procesul transfigurării artistice a unor simple sunete şi manifestări ale naturii în elemente de expresie ale unor arte şi despre transformarea lor în simboluri comunicabile, Hegel credea că *„muzele sunt mai întâi nimfe, izvoare, valurile, zgomotul, murmurul pâraielor, pretutindeni a început de la modul natural, de la puteri ale naturii care sunt transformate în zei cu conţinut spiritual."*[2] În terminologia hegeliană, muzele sunt artele care s-au desprins dintr-un **trunchi comun** ce cuprindea într-o **stare sincretică** mijloacele de expresie artistică a realităţii imediate – natura.

În vorbire, muzică şi dans, sunetele, mişcările şi gesturile au valoare în raport cu semnificaţiile pe care le comunică. În acelaşi fel, culorile şi formele plastice au fost investite

[1] Nicu Panea, *„Folclorul romanilor din Timocul bulgăresc",* coautor, Ed. Omniscop, Craiova,1996, p.11.
[2] Apud G.W. Hegel, *„Prelegeri de filozofie a religiei"*, Ed. Academiei R.S.România, Bucureşti, 1969, p. 378, din Vasile Golban, *„Estetica ceremonialului social în obiceiuri",* ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983, p. 89.

de către om cu astfel de semnificaţii care să-i *redea* realitatea şi sub o altă formă pe care o percepe simbolic şi convenţional.

Sincretismul, teoretic vorbind, este o îmbinare de elemente eterogene, care aparţin unor arte diferite (literatură, muzică, dans, etc). El este o caracteristică importantă a folclorului în care, de obicei, la realizarea unei creaţii artistice îşi dau concursul mai multe tipuri de artă, care, prin mijloace specifice, asigură complexitatea exprimării trăirilor emoţionale dorite a fi transmise. Metaforic vorbind, sincretismul ar defini încercările de a reuni în spectacole variate forme diferite de artă.

Sincretismul este un fenomen complex, el necesitând cooperarea a cel puţin două coduri pentru enunţarea simultană a aceluiaşi mesaj.

Realizând o cartografiere repertorială a zonei vizate, se ajunge la concluzia formulată de Panea Nicu asupra folclorului literar din Timocul bulgăresc, arii etnografice aproape identice: *„Apare ca evident sincretismul repertorial dintre Oltenia şi Timoc, pe care îl întâlnim în această zonă, sincretism născut în urma procesului istoric de accentuare a identităţii naţionale şi, mai ales, culturale."* [3]

**1. CÂNTATUL**

Muzica şi poezia s-au împletit în multiple forme şi sensuri, de-a lungul timpului.

Cea mai veche şi mai simplă formă a muzicii a fost **cântul**, întâlnit mai ales în ceremonialul obiceiurilor. În cântec, mesajul poetic, formulat în vers, este corelat cu mesajul melodic, ambele coduri de transmitere fiind destinate unei receptări auditive. Cele mai însemnate momente ale vieţii, obiceiurile, credinţele, tradiţiile, bucuriile şi întristările adânci şi-au găsit forma de expresie cea mai plenară în *„forma melosului popular"*[4]. Multiplele sentimente umane au fost redate vocal prin înălţimea sunetelor muzicale, aşa cum se pot exprima şi prin rezonanţa vocii, ridicarea şi coborârea tonului, timbrul vocal, accelerarea şi încetinirea ritmului. Aceeaşi frază literară sau muzicală poate fi pronunţată şi cântată în diferite feluri, exprimând mereu alte nuanţe semnificative. Cuvântul şi melodia alcătuiesc un tot inseparabil, o sinteză reală, asemănătoare sintezei dintre cuvânt şi gest din povestitul popular sau dintre ritmul dansului şi limbajul poetic al strigăturilor ce-l însoţesc.

Muzica populară, interpretată la ceremonialurile unor obiceiuri, organizează armonios motive ritmice şi le dă o expresivitate proprie. „*Imaginile artistice*" din domeniul muzical se construiesc prin modulaţiile vocii omeneşti, care încifrează în limbajul propriu suspine de suferinţă, chiote de entuziasm, exclamaţii de bucurie, durere, mângâiere, îndoială, ironie.

Cântecele ceremonialurilor sunt instrumente de comunicare complexă, având şi mijloace de expresie proprii muzicii. Cu ocaziile nunţilor şi înmormântărilor, în muzica vocală, individuală sau în grupuri, sunt genuri de muzică rituală veche, dar şi piese narative tradiţionale, cu nuanţe lirice noi.

Bocetul este un domeniu al folclorului în care improvizaţia spontană are un rol important. Frazele melodice ale lui se repetă neregulat, ritmul este liber, neputând fi inclus în măsuri.

Constantin Brăiloiu este cercetătorul care a atras atenţia asupra distincţiei dintre bocet şi cântecele ceremoniale de înmormântare. Dacă bocetul are o arie de răspândire la nivelul întregului spaţiu românesc, cântecele vechi ceremoniale de înmormântare se păstrează pe o arie mai restrânsă. Primul este o permanentă improvizaţie, o revărsare a durerii, ultimele sunt cântate după anumite reguli şi derulate în funcţie de succesiunea obiceiurilor de înmormântare.

Din nevoia de corelare şi sincronizare a limbajelor, care concură la realizarea faptului folcloric, sincretismul imprimă mesajului folcloric anumite particularităţi. De exemplu, în

[3] Nicu Panea, „*Folclorul romanilor din Timocul bulgăresc",* coautor, Ed. Omniscop, Craiova,1996, p.12.

[4] Apud George Breazul, *„Muzica românească de azi"*, Tipografia Marvan, Bucureşti, 1940, p. 58, din Vasile Golban, *„Estetica ceremonialului social în obiceiuri",* ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983, p. 97.

cazul cântecului popular, limbajul poetic este corelat cu cel muzical prin instituirea unui accent metric al cuvintelor în vers sincronizat cu accentul melodic, diferit cel mai adesea de accentul obişnuit al cuvintelor din limbajul curent.

Faptele sincretice îşi sporesc complexitatea în categoriile folclorului ritual, presupunând, alături de vers, melodie, dans şi gesturi magice, ceremoniale, elemente spectaculare.

În cazul ceremonialurilor unor tradiţii legate de viaţa individului, mijloacele de expresie ale mai multor genuri de folclor şi arte populare se prezintă ca o unitate.

Imaginile artistice ale poeziei obiceiurilor sunt reprezentate prin limbă. Cuvintele unei limbi sunt creaţii ale omului, menite să-i transmită gândurile şi sentimentele. Frazele, propoziţiile, versurile readuc în memorie diferite obiecte, fenomene ale naturii, ale societăţii sau ale conştiinţei umane. În cazul poeziei obiceiurilor, imaginile artistice nu sunt nemijlocit vizibile sau auzibile. Mai întâi mesajul este receptat senzorial. Cel care interpretează, prin mimică, gesturi, timbru şi ritm al vocii, anticipează anumite aspecte ale imaginii artistice care se formează astfel mai devreme şi mai deplin în mintea receptorului. Atunci când cuvântul rostit este însoţit de o pauză, sensul lui este întărit şi completat. Este şi partea oratoriei, declamaţiei pentru a transmite sensurile afective sau pentru a sublinia semnificaţii. Gesturile fizice, cu virtuţile lor comunicative, sunt complementare.

Poezia obiceiurilor creează plenar imagini artistice care întruchipează conţinuturi de idei cu un caracter profund uman. Convertirea scenelor dramatice în imagini artistice se realizează prin intermediul metaforei care face posibilă trecerea de la o semnificaţie la alta. Direct proporţional cu dezvoltarea sensibilităţii şi imaginaţiei omului, a crescut şi posibilitatea de a reda în imagini poetice activităţi şi acţiuni umane ce au un limbaj artistic consacrat.

*„Când poezia a fost legată indisolubil de muzică, aceasta din urmă avea o supremaţie şi un prestigiu ce putea să atenueze unele insuficienţe ale poeziei sau să facă cu alte cuvinte, ca exprimarea poetică, versurile să câştige prin simplul fapt că erau asociate cu muzica."* [5]

În ceea ce priveşte raportul poezie - muzică, părerile au fost împărţite: unii au afirmat că odată cu pătrunderea cuvintelor în muzică, acestea au încetat să mai fie poezie sau proză şi au devenit elemente ale muzicii. Ideea aceasta ar fi în concordanţă cu ceea ce credea Mozart, că „*Poezia trebuie să fie cu totul subordonată muzicii."* Un contemporan al său, Gluck, avea însă o părere diferită: *„Am căutat să ridic muzica la adevărata ei funcţie şi anume aceea de a sluji poezia prin mijlocirea expresiei."* Părerile acestor titani ai muzicii universale nu sunt exclusiviste, ambele intră într-o relaţie sistemică ce mijloceşte expresia, ridicând-o pe un plan superior, facilitând astfel comunicarea directă prin relaţionarea lor.[6]

Unii specialişti susţin că în acest cuplu, muzica are prioritate şi o mai mare vechime.

Cântecul a dat totdeauna posibilitatea unei exprimări mai nuanţate. După ce cuplul cântec-poezie s-a scindat, fiecare artă şi-a dezvoltat separat mijloacele proprii de expresie. Dar, odată cuplate, într-o complementaritate desăvârşită, muzica şi poezia nu s-au mai despărţit niciodată.

Unele producţii poetico-muzicale, cum ar fi colindele, bocetele, *„cântecul bradului"*, sunt de origine precreştină şi au fost transmise din generaţie în generaţie aproape neschimbate, într-o simbioză permanentă. În alte producţii, legate de ceremonialul nunţii, de exemplu, poezia şi muzica nu au fost un cuplu de la formarea lor, ci s-au alăturat pe parcursul istoriei lor.

---

[5] Ovid Densusianu, „*Limba română în secolul al XVII-lea. Evoluţia estetică a limbii române"*, Ed. Minerva, Buc. 1977, p. 229.

[6] Vasile Golban, *„Estetica ceremonialului social în obiceiuri"*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Buc. 1983, p. 92-93.

Muzica şi poezia s-au împletit în multiple forme şi sensuri, de-a lungul timpului. În arealul timocean, există două mari categorii de cântece: *cântecele de lume* (din care fac parte *cântecele lirice* şi *cântecele epice*) şi *cântecele rituale.*

**Cântecele lirice** au o tematică foarte largă, pornind de la frumusețea şi secretele iubirii şi până la dorul de familie. Ele sunt prezente azi, mai ales, în viața spirituală a persoanelor din generația a treia, fiind numite şi *cântece de bătrâneață.* Titlurile lor indică ariile tematice: *"Negotine, Negotine", "Şede una la o lună", "Departe naică, departe", Fugi, urâte, de pe prag", "Frunzâşoară, iarbă creață", "Foaie verde, spic de grâu", "Dunărică, Dunărică", "Cucu cântă, mierla zâce", "Gherghină, Gherghină", etc.*(Vezi ANEXA 6)

**Cântecele epice**, baladele, sunt specia literară cea mai des întâlnită în această zonă. Cercetătorul Nicu Panea identifica aceeaşi trăsătură a folclorului literar şi în Timocul bulgăresc unde, similar, *„predomină cântecul epic eroic, desfăşurat tematic de la surprinderea conflictelor dintre turci şi viteji locali, până la epica haiducească."*[7]

Ele se cântau la manifestări colective: sărbători, nunţi, botezuri, praznice sau diverse petreceri (uneori chiar la pomeni sau la înmormântări), într-o atmosferă solemnă. Cristea Sandu Timoc relata că nunţile şi sărbătorile durau, de obicei, trei zile, timp în care niciun rapsod popular nu-şi epuiza repertoriul de cântece bătrâneşti, care varia de la 40 la 80 de piese, fiecare având de la 100 la 600 de versuri. Despre Sima Prunariu se afirma că ştia peste 100 de balade, dintre care fiul său a notat un număr impresionant, în caiete speciale, scrise în limba română, dar cu caractere chirilice.

În funcție de conținutul lor, pot fi clasificate în:

a) *Balade vitejeşti (eroice* sau *voiniceşti)* şi *haiduceşti* ce au ca temă vitejia şi înțelepciunea unor personaje istorice (*"Gruia lui Novac"*), lupta pentru dreptate, purtată de haiduci (*"Pătru đi-n Cobi'Iia şî Milan đi-n Rabruva", "Cuosta Balaš"*). Alți eroi populari sunt cântați şi în legende: *"Marcu Viteazu", "Gruicea", "Novac", "Ghiță Cătăniță", "Doiecin", "Pătru di la Izvor", etc.*

b) *Balade pastorale* ce au ca personaje centrale păstorii antrenați, alături de câinii lor, în lupte pentru salvarea turmelor de hoți, de intemperii sau de animale sălbatice.

c) *Balade istorice* despre faptele pline de curaj şi de vitejie ale unor personaje istorice, dar şi despre suferințele soldaților participanți la diferite lupte: *„Fir'ai, muică, blastamată", "Di la Drina", "Din câmpu Jedrenului".*

d) *Balade fantastico-mitologice*, având în centrul lor personaje mitice: *"Iana Sâmdzîiana"* (în care aceasta se împotrivește căsătoriei cu fratele ei, Soarele)*,"Manuoiĺa"*(*"Manole"*), *"Vântu Crivetu", "Mizăl Craiu", "Iovan Iorgovan", "Sînta maica Viińiria".*

Aceste balade mai sunt cântate azi doar de câțiva rapsozi bătrâni, mai ales din satele de munte, izolate, conservatoare în păstrarea cântecului popular. Ei impresionează prin repertoriul bogat, incluzând câteva sute şi mii de versuri, prin exuberanța lor stilistică. Cristea Sandu Timoc, neobositul culegător de folclor timocean, remarca încă din 1967: *"Balada mai trăieşte în fiecare comună doar la câțiva barzi pasionați, cu memorie capabilă de a putea reține între 5.000-15.000 de versuri, dintre care mulți sunt neştiutori de carte."*[8]

e) *Cântecele de joc* sunt legate de arta dansului, dintre ele horele fiind mereu prezente la diferitele sărbători ale românilor.

[7] Nicu Panea, *„Folclorul romanilor din Timocul bulgăresc",* coautor, Ed. Omniscop, Craiova,1996, p.13.
[8] Cristea Sandu Timoc, op. cit., p. 21.

***Cântecele rituale, religioase şi magice*** sunt cântate în situații specifice, putând fi grupate astfel:

a) *Cântecele de sărbătoare* includ *colindele*, în care se reamintesc momente din istoria religioasă, *paparudele* şi *cântecul crăițelor*, în care se invocă forțele naturii pentru venirea ploii.

b) *Cântecul de înmormântare, "petrecătura"* se pare că este cel mai cunoscut şi important cântec ritual propriu-zis. Cu toate acestea, acest tip de cântec este pe cale de dispariție, deoarece există prea puțini tineri dispuşi să mai învețe textele, iar petrecătoarele fie sunt înaintate în vârstă, fie au murit. În *petrecătură* se dau sfaturi mortului despre modul de parcurgere al drumului spre lumea cealaltă, despre eventualele pericole.

## BIBLIOGRAPHY


Actele Simpozionului Internațional, (2009), *Politica de vecinătate şi noul spirit european*, Ed. Libertatea, Panciova.

**Aminceanul, Diamandi**, (1999), *Românii din Peninsula Balcanică*, Ed. Domino, Galaţi.

**Băluţoiu, Valentin**, (2009), *O istorie pentru românii de la sud de Dunăre*, editură bilingvă româno-sârbă, Ed. Alma, Craiova.

**Berciu-Draghicescu, Adina**, (1996), *Românii din Balcani. Cultură şi spiritualitate*, Ed. Globus, Bucureşti.

**Brătianu, I. Gheorghe, Golopenţia, Anton**, (2007), *Românii din Timoc,* Articole din revista *Timocul*, Ed. Sitech, Craiova.

**Brezeanu, Stelian**, (1999), *Romanitatea orientală în Evul Mediu. De la cetăţenii romani la naţiunea medievală*, Ed. All Educaţional, Bucureşti.

**Brosse, Jacques**, (1995), *Histoire de la Chrétienté d'Orient et d'Occident. De la conversion des Barbares au sac de Constantinople*, Éds. Albin Michel, Paris.

**Bucuţa, Emanoil,** (1927), *Românii din Bulgaria*, Ed. Cartea Românească, Bucuresti.

**Bucuţa, Emanoil,** (1923), *Românii dintre Timoc şi Vidin*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti.

**Butură, Valeriu,** (1978), *Etnografia poporului român*, Ed. Dacia, Cluj Napoca.

**Cantemir, Dimitrie**, (1901), *Hronicul a vechimii româno-moldo-vlahilor*, Ed. G. Tocilescu, Bucureşti.

**Copcea, Florian**, (2008), *Istoriografia românilor din Serbia de Sud-Est*, Ed. Autograf, Craiova.

**Golban, Vasile**, (1983), *Estetica ceremonialului social în obiceiuri,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

**Densusianu, Ovid**, (1966), *Folclorul, cum trebuie înţeles*, în *Flori alese din cântecele poporului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

**Panea, Nicu**, (2005), *Folclor literar românesc. Pâinea, vinul şi sarea. Ospitalitate şi moarte*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

**Timoc, Cristea, Sandu**, (1988), *Poveşti populare româneşti*, Ed. Minerva, Bucureşti.

**Timoc, Cristea Sandu**, (1995), *Mărturii de la românii uitaţi,* Ed. Astra Română, Sibiu.

# *MODELS OF POLITICAL ORGANIZATION REFLECTED IN THE LITERATURE*

**Corina-Adina Gligan**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare**

*Abstract: The connection between literature and history is based on a relationship of interdisciplinarity, always current. Literature has a greater freedom of expression compared to history, even in times of crisis. The models of political organization are rendered in an original manner by Romanian prose. The establishment of the constitutional monarchy of Carol I, in 1886 and the establishment of the kingdom, as a form of government, became a literary subject in Filip Florian's novel, "The King's Days". The author recounts the benefits of this form of leadership and the process of modernizing the country. Incipient forms of manifestation of the cult of personality, developed with the establishment of the authoritarian monarchy of Carol II, in 1938, are illustrated in the novel "The Red Fox" by Pamfil Șeicaru and in the book "The Three Kings" by Cezar Petrescu. Then, Ion Antonescu's military dictatorship is presented in Marin Preda's novel "Delirium". A collective leadership, organized according to the Soviet model, as was the regime of Gheorghe Gheorghiu-Dej, is presented in the novels "The most beloved of earthlings" by Marin Preda or "We meet at the Last Judgment" by Petru Dumitriu . And last but not least, about the communist dictatorship of Nicolae Ceaușescu, several authors talk to us, such as Titus Popovici or Dan Lungu.*

*Keywords: constitutional monarchy, authoritarian monarchy, the cult of personality, communism, dictatorship*

## O tradiție filozofică

Modul de organizare a puterii politice a constituit un subiect de dezbatere încă din antichitatea greacă. Conceptul de *regim politic* apare la Platon în dialogurile sale ***Republica, Legile și Omul politic,*** unde filosoful propune o clasificare a regimurilor.

Diacronic, conceptul se situează, în general, sub semnul diversității și al pluralității, în sensul că vorbim de *regimuri politice,* de multiple maniere de organizare a relației între cei care exercită autoritatea și cei care se supun. La Platon sunt identificate cinci vaiarinte de organizare a puterii: forma aristocratică, regală ( adică *utopia* sau *cetatea ideală* a filosofilor*),* timocrația sau timarhia războinicilor (de la *Thymos*, partea pasională a sufletului), oligarhia, democrația și tirania. Filosoful consideră că virtuțile individului se armonizează cu cele din cetate. Sufletul este alcătuit din trei părți: una rațională, alta pasională și alta apetentă, astfel că, pentru fiecare formă de organizare a puterii, Plator realizează și un portret al liderului politic. *Sufletul* conducătorului influențează o anumită formă de putere, de exemplu, atunci când predomină partea rațională, puterea se va concretiza în *cetatea ideală*, condusă de regele filosof.

Deși conceptul de *suflet* este premergător dezvoltării științelor sociale și psihologiei, el este recuperat ulterior de literatură. Legătura platoniciană dintre configurația sufletească a omului politic și forma de organizare a puterii este astfel identificabilă în planul ficțiunilor romanești pe baza interdisciplinarității literatură-științe sociale: istorie, sociologie, psihologie. Așa cum observă Adrian Marino, literatura este un produs al istoriei și produce istorie în același timp, personajele sunt legate inevitabil de context.

În ceea ce privește controversele din sfera teoriei literare se pune problema pactului autobiografic și a încadrării romanelor în categorii precum literatura memorialistică sau ficțională, literatură liberă și literatură aservită diverselor regimuri, subversivă, evazionistă sau disidentă (în termenii lui Ion Simuț). Literatura liberă, este prin însăși definiția ei,

deschisă tuturor experimentelor de creație. Însă, un *peisaj bizar*[1] al literaturii, de diversitate formală și stilistică surprinzătoare, creează și regimurile autoritare sau totalitare, în cadrul cărora literatura nu se poate manifesta decât între limitele cenzurii. În asemenea contexte, anumite specii sau forme literare se dezvoltă în detrimentul altora. Romanul istoric, ce reiterează mitul conducătorului, romane satirice sau memorii de sertar, dar și o literatură de tip ecomiastic, tezist, nu neapărat de valoare estetică, dar care se poate încadra, grație interdisciplinarității literatură- istorie, în categoria acelor "documente-izvoare" – neoficial vorbind - ce dau mărturie despre specificul unei epoci și despre *sufletele* locuitorilor ei, date de care istoria, prin caracterul ei științific, este privată. Textul literar, ca *opera aperta,* observă Ovidiu Pecican în ***Istoria de sub covor. Dezbateri istoriografice,*** în siajul lui Umberto Eco, provoacă istoricul să privească cu ochi de filolog și invers.

Tema politicului, cu componenta modelelor de organizare a puterii, are așadar, implicații nu doar de ordin literar, ci și istoric, filosofic, psihologic sau cultural. Modelele de organizare a puterii, reflectate în literatură, devin o temă importantă, din punct de vedere interdisciplinar. Revenid *ab initio,* această temă își are geneza în filosofia greacă.

Conceptul-liant pe care se poate construi legătura între filosofia platoniciană și modelele de organizare a puterii, este cel de *personaj literar*. Figura conducătorului politic, în jurul căreia se organizează o anumită formă de guvernământ, va fi întotdeauna redată de literatură cu trimiteri, mai ales la acea componentă, pe care o numim în limbajul comun, *suflet*. Ficțiunile românești ce reflectă modelele de organizare a puterii se construiesc în jurul unui personaj central: *conducătorul politic suprem*.

**Monarhia constituțională - *O cetate ideală* ?**

Dacă cetatea ideală a lui Platon este un stat în care domnește dreptatea, organizat după principiul conform căruia fiecare îndeplinește un rol pe măsura funcției sufletești dominante și în care conducătorul urmărește binele tuturor, se poate face o analogie între această formă de organizare a puterii și monarhia constituțională?

Moharhia constituțională reprezintă forma de guvernământ care se suprapune cronologic unei perioade marcate de evenimente istorice semnificative pentru evoluția statului român. Epoca regalității este frecvent percepută a o perioadă aureolată de miticul atribut al *vârstei de aur* a țării. Începuturile monarhiei au fost percepute în manieră contrastantă. Susținătorii lui Cuza l-au primit pe *"neamț"* cu ostilitate și neîncredere, în spiritul etno-naționalismului, ce ne este caracteristic[2]. Uzurpatorii fostului domn, l-au întâmpinat pe Carol I cu speranța de prosperitate, echilibru politic și evoluție. Așteptările ambelor tabere au fost oarecum satisfăcute. Progresele înregistrate de statul român în perioada monarhiei sunt evidente, atât în plan politico-militar, cât și economic sau cultural, dar nici minusurile nu sunt nesemnificative, printre acestea, adâncirea diferențelor sociale sau răscoala din 1907.

Ferdinand I a continuat ceea ce întemeietorul monarhiei începuse și a realizat proiecte vitale pentru statul român, precum întemeierea României Mari, reforma agrară sau electorală. Pe de altă parte, așa cum observă istoricul Ioan Scurtu, Ferdinand a fost considerat un rege slab, dominat de Ion I. C. Brătianu și de regina Maria, făcându-se *vinovat de funcționarea deficitară a regimului democratic din România de după legiferarea votului universal*[3].

Perspectiva asupra statutului monarhiei constituționale este așadar una duală și ea se reflectă și asupra personajului politic sau literar, monarhul.

**O ipoteză: monarhul filosof**

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism,* Editura Fundației PRO, București, 2006, p. 11.
[2] Oliver Jens Schmitt, *România în 100 de ani. Bilanțul unui veac de istorie*, Editura Humanitas, București, 2018, p. 33.
[3] Ioan Scurtu, *Istoria românilor în timpul celor patru regi,* Editura Enciclopedică, București, 2004, p. 10.

Cei doi regi, Carol I și Ferdinand I, au fost deopotrivă adepții monarhiei constituționale, însă structura sufletească diferită a omului politic, și-a pus amprenta asupra acestei forme de organizare a puterii. Carol avea o fire sobră, distantă, mândră și protocolară. Punctual, meticulos, perseverent și preocupat de prestigiu, el a devenit adeptul monarhiei active. A manifestat spirit de inițiativă și a avut un rol decisiv în luarea deciziilor, impunându-se în fața miniștrilor, asemenea unui comandant în fața unei companii militare. Pentru a asigura echilibrul puterii, a folosit rotativa guvernamentală prin alternanța PNL, PC. Monarh filosof și timarh autoritar, deopotrivă, așa cum reiese și din textul testamentar sub deviza: *"Totul pentru ţară, nimic pentru mine"*.[4]

Ferdinand era, ca structură sufletească, un timid. Nu agrea manifestațiile solemn, protocolul rigid, era interesat de științe și predispus la discuții amicale. Inițiativele proprii nu îl caracterizează, iar tendința de a accepta sfaturile reginei Maria sau ale lui Ion I. C. Brătianu i-au creat un portret nefavorabil. În ceea ce privește raportul cu partidele, el nu a reușit să fie un arbitru, precum predesorul său, ci a înclinat balanța în favoarea liberalilor. Totuși, istoricul Gerhard Grimm observa că:

*"Ferdinand a condus ţara cu respectarea strictă a Constituției și a pus datoria sa ca rege al României, înaintea simțămintelor sale personale.(...). A fost dăruit cu un devotament neobosit față de datorie, o gândire socială profundă. (...) Sub aparența sa modestă, retrasă și lipsită de hotărâre se ascundea o conștiință superioară și o bogată viață interioară"*[5], de monarh- filosof.

Propria-i mărturisire reflectă aceeași atitudine a conducătorului pentru care primează binele cetății: *„Să fiți bine convinși că toate actele mele vor fi însuflețite de cea mai adâncă iubire către țară, pe care mă voi sili a o servi din toate puterile mele, luând călăuză pilda marilor săi Domni din trecut."*[6]. Pe lângă structura sufletească, aspectul fizic și evoluția vieții sentimentale a celor doi monarhi susțin odată în plus, încadrarea în tipologia platoniciană anterior menționată.

**<u>Cum se poziționează literatura față de acest personaj politic, monarhul constituțional?</u>**

Monarhul este un personaj bine reprezentat în literatură, semnificative fiind scrierile autobiografice, *Jurnalul, Memoriile*, cartea de propagandă scrisă de Cezar Petrescu, în 1935, dar și literatura antimonarhică. Interesul pentru acest personaj, în sens istoric, politic și literar este încă prezent, ilustrativă fiind și proza domiistă.

Cezar Petrescu îl înfățișează pe monarh ca Făuritorul Regatului. Venit în țară, sub înfățișarea unui călător străin, Carol Hettingen, particular din Thal, cu pașaport elvețian și plecat la Odessa, cu afaceri, Carol I descoperă o lume pitorească, așteptând un element ordonator, al cărui exponent se face. Autorul pune în portretul fizic al personajului, acele detalii menite să confirme un destin exemplar al regelui:

*"Își acoperi surâsul tainic ducând degetele la mustața subțire și neagră. Apoi surâsul se stinse îndată. Între sprâncene apăru cuta adâncă și pretimpurie a gândurilor severe. Era un om cu înfățișarea potrivit de înaltă, cu părul și sprâncenele negre, cu ochii albaștri, nas vulturesc, mustățile moi și barba mijindă; (...) Astfel privirea rămânea limpede, albastră, cu luciri străfulgerate de oțel."*[7]

Călătorul Carol din Thal, privește gânditor, cuta dintre sprâncene i se adâncește profund- fire dârză, hotărâtă și cumpătată, fizionomie de filosof. Nu ia hotărâri pripite,

[4] *Testamentul Regelui Carol*, *Românul,* nr. 219, An IV, 5/18 octombrie, 1914, Arad, p. 1.
[5] Gerhard Grimm, *Ferdinand, Prinz von Hohenzollern-Sigmaringen*, în „*Neue Deutsche Biographie*", Band 5, Duncker & Humblot, Berlin, 1961.
[6] *Cuvântări de Ferdinand I, Regele României: 1889-1922*, Fundația Culturală Principele Carol, București, 1922, p. 227-228.
[7] Cezar Petrescu, *Cei trei regi,* Editura Fundația Culturală Regală "Principele Carol", București, 1935, p. 11.

cercetează atent cronicile înainte de a-şi asuma rolul mesianic de monarh salvator al unui popor ”*bântuit de vitregia timpurilor”*[8]. Conştient de dificultatea misiunii sale, Carol I ştie să îşi asume acest rol. Întâmpinat de o lume săracă, preponderent rurală, Carol I, cel care îşi propune să scoată la iveală virtuţile ascunse ale acestui popor: credinţa, răbdarea, statornicia, isteţimea de cuget. Însăşi natura îl întâmpină cu căldură: ”*Primăvara românească împodobită cu flori şi îmbălsămată de miresmele pajiştilor îşi primea Domnitorul. Se vedeau miei zburdând pe coline. Sate alb ascunse în verdeaţa livezilor, turle cu sclipitoare cruci, bisericuţe de ţintirim în răzoare – o viaţă veche şi patriarhală, venind din depărtări, parcă din adânc de timpuri”*[9].

Contradicţiile sociale sunt redate plastic de autor: casele sărăcăcioase, alături de palate luminoase şi un palat domnesc în curtea căruia se răcoreau dobitoacele cu rât. Starea arhitecturii îl informează pe rege cu privire la situaţia politică a vremii. Domniile sunt instabile, boierimea are alte puteri şi se împarte în două tabere adverse: boierimea veche şi cea nouă, fanariotă. Cuta dintre sprâncene i se adânceşte domnitorului, la constatarea acestor lucruri. În timpul slujbei de la Mitropolie, Domnitorul a înălţat rugăciuni către Dumnezeu pentru a-l învrednici cu răbdare întru îndreptarea stărilor şi tămăduirea relelor. Apoi depune jurământul în cadrul căruia afirmă că a devenit român. Primii ani de domnie sunt foarte dificili, ”*principele a cunoscut multe nopţi de nesomn”*[10]. Deşi tânăr, *venea cu altă învăţătură intrată în sânge; aducea încercata chibzuinţă a unui neam domnesc deprins de o mie de ani cu tainele ocârmuirilor şi cu răspunderea greşelilor cari nu iartă.”*[11].

Scena primirii firmanului din partea Sultanului este surprinsă de Cezar Petrescu ca un moment semnificativ de stabilire a raporturilor de forţe dintre Principate şi Înalta Poartă. Carol răstoarnă ritualul de la Poartă, refuză scaunul umilinţei şi se comportă cu demnitate. Scena pune faţă în faţă două lumi, una ce apunea, alta care se înălţa. După unsprezece ani, cumpăna cea mare avea să vină. Faţa domnitorului se schimba odată cu faţa ţării, dar în raport de invers proporţionalitate:

> ”*Domnitorului i s-a tras faţa. Ochii albaştrii s-au adâncit sub arcada sprâncenelor, de griji şi de neodihnă./ S-a schimbat şi faţa ţării (...) Acum întinderile erau străbătute de drum de fier. Meşterii băteau cu necurmare la alţi stâlpi de poduri. Târgurile începeau să se ridice. (...) S-au întocmit şcoli de tot soiul, pentru sate şi pentru oraşe (...) S-au întărit zidurile mănăstirilor.”*[12].

La hanul de la Baziaş, slujbaşii îşi amintesc cu nostalgie vremurile când gazetele îl întâmpinau cu neîncredere pe noul principe. Urmează războiul de independenţă. În ochii domnului se citeşte acum multumirea stăpânită şi meritată. Cu ochii albaştri privind mereu gânditori în depărtări nevăzute, rostinde jurăminte de credinţă sau discursuri încurajatoare înaintea luptei, făcând planuri pentru schimbarea ţării sau veghind noaptea, Carol I se încadrează în tiparul creionat de Platon pentru regele filosof: ”*Om tare, pe care piedicile îl oţeleau în loc să-i slăbească o hotărâre.”*[13]

Regele construieşte Peleşul, din finanţe proprii şi cu participarea unei suite de meşteri de toate neamurile: ”*Castelul nu era numai al său. Era şi al poporului. (...).”*[14]. Regele moare împăcat, natura plânge moartea lui, în capitolul ***Apus de soare***. Influenţa pe

[8] Ibidem, p. 27.
[9] Cezar Petrescu, *Cei trei regi,* Editura Fundaţia Culturală Regală ”Principele Carol”, Bucureşti, 1935, p. 22.
[10] Ibidem, p. 29.
[11] Ibidem, p. 29.
[12] Ibidem, p. 37.
[13] Cezar Petrescu, *Cei trei regi,* Editura Fundaţia Culturală Regală ”Principele Carol”, Bucureşti, 1935, p. 58.
[14] Ibidem, p. 60.

care o exercită asupra nepotului său, Ferdinand, este semnalată de Cezar Petrescu, în capitolul ***Tinerețe sfioasă, mistuită în umbră***:

*”Carol I fusese un asemenea brad cu umbră adâncă. La începutul Domniei, mai cunoștea zâmbet, căldură, poate o blândețe ușor înduioșată. S-a temut să nu lunece în slăbiciune. Apriga vrăjmășie a împrejurărilor i-a împuținat zâmbetul din ce în ce mai scump, i-a tras între sprâncene brazda tăiată a grijilor, l-a făcut măsurat la vorbă și străin de dulceața mâinii care dezmiardă. Fără îndoială că-i stăteau acestea în fire. Se înasprisă însă peste fire. Copila lui, îngropată, Maria, luase cu dânsa cea din urmă căldură a ochilor albaștri. Căldura s-a dus. Rămăsese numai răceala oțelului. Jumătatea a doua a vieții și-a trăit-o Regele Carol I într-o măreție severă, cu ceasuri de singurătate în castelul său Peleș, în odaia de lucru, unde moartea i-a găsit cartea deschisă pe masă, foaia de scris pregătită, condeiul culcat pe hârtie, așteptându-l.”*[15]

Carol I devine personaj romanesc și în proza douămiistă, în romanul lui Filip Florian, ***Zilele regelui.*** Același parcurs istoric al regelui, venit în țară în chip ascuns, este surprins de Filip Florian. Perspectiva este însă una diferită. Regele este umanizat, are neputințe firești, este greu accesibil, și narațiunea aduce în prim-plan o poveste paralelă, cea a fiului mult dorit de rege și niciodată avut. Episodul investirii cu firmanul domniei este pus de prozator sub semnul întâmplării și al prozaicului, nu al excepționalului. Suferind de dureri dentare, Carol este tratat de dentistul său cu o băutură halucinogenă din *Amanita muscaria*, ceea ce ar explica atitudinea sa dezinvoltă/ curajoasă în fața sultanului. O demitizare a monarhului și o explicație hilară, pentru un gest atât de îndrăzneț.

Literatura antimonarhică propune o viziune negativă asupra personajului. Matei Mille recurge la armele ironiei pamfletare: *” Vivat rex, vivat! Preuți slugarnici/ Îl ung și-n slavă îl ridic.../ Pe-un om, pe-un rege, pe-un pitic/ Trântorul celor ce sunt harnici.”*[16]. Monarhia devine o instituție exploatatoare, avidă de putere și de bogăție, monarhul filosof, este un spirit rătăcit:

*”Regele Carol și toți miniștrii săi, care de atâția amar de ani joacă trista comedie parlamentară pe spatele poporului, Regele Carol, tovarășul și capul clasei exploatatoare care a adus țăranul la sapă de lemn, care a întins până într-atât coarda că ea s-a rupt, regele Carol, care (...) grămădește milioane peste milioane din sudoarea poporului român. (...) Spirit rătăcit este el însuși, Carol I, care de douăzeci și doi de ani, de când domnește în țara românească, nu a gândit decât să se îmbogățească.”*[17]

Constantin Bacalbașa propune un individ reificat, un caracter marcat de falsitate, prin mijloacele satirei- cezarul de carton:*”Bucură-te și te veselește astăzi, nație română. Astăzi stăpânul tău, cezarul tău glorios, acela care ”și-a clădit în timp de luptă al său regat și în timp de pace al său palat”, sărbătorește a patra lui încoronare de rege. (...) Astăzi cezarul, cezarul tău de carton , va trece mândru prin mijlocul tău.”*[18]. Alexandru Vlahuță definește monarhia constituțională ca o cetate a minciunii: ”*Minciuna stă cu regele la masă.../ Doar asta-i cam de multișor poveste:/ De când sânt regi, de când minciună este,/ Duc laolaltă cea mai bună casă”.*[19] N. D. Cocea propune o ipostază

[15] Ibidem, p.69.
[16] Constantin Mille, *Vivat rex, vivat !, Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p.86.
[17] Constantin Mille, *Mesajul regesc, Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p.92.
[18] Constantin Bacalbașa, *10 mai, Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p. 96.
[19] Alexandru Vlahuță, *1907, Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p. 149.

oligarhică a monarhiei, clasa conducătoare fiind interesată propria îmbogățire și regele dobândind un statut mai puțin nobil- rege cămătar: ”*Rege cămătar, rege vârât până la galoanele chipiului în afaceri și în gheșefturi, rege interpus ca un samsar între partide, ca să poată lua comisionul lui din fabrici, din petroluri (...)”*[20]. Tudor Arghezi îl încadrează în aceeași tipologie, a oligarhului, propunând varianta de rege-valet sau rege-călugăr, care trăiește retras ”*ca o cucuvaie”* și hipnotizează țara – apariție sauriană, malefică, definită prin comparația denunțătoare și prin epitetul descalificant: ”*Omul cu ochii cenșii avu un vis, care s-a împlinit, și o foame uriașă: aurul.”*[21].

Ferdinand I este și el reprezentat în dublă ipostază, pozitivă și negativă.

Cezar Petrescu îi dedică un capitol intitulat Făuritorul României Mari, în lucrarea ***Cei trei regi*** (Regele Ferdinand cel Drept și Credincios), dar îl prezintă ca pe un rege tânăr, crescut în umbra unchiului său, un principe cu cu sângele ostășesc în vine, dar sensibil, ocrotitor al plugarilor, al celor umili, blajini, iubitor de natură, priceput la botanică și agricultură. Totuși, în momentul în care trebuie să hotărască alături de cine va intra România în război, devotamentul lui față de țară iese în evidență. În vremea războiului ”*țara l-a văzut cu ochii încărunțind de la zi la zi”*[22]. Călătoria regelui în Ardeal reprezintă un episod marcat de populism, ce anticipează cultul personalității, dezvoltat sub Carol al II-lea: *”Trăiască mântuitorul nostru care a venit pe pământ să ne mântuiască!”*[23].

În literatura antimonarhică, regele este demitizat, devine rege-caretaș ridiculizat prin situarea ăn umbra predecesorului său, Carol I:

> *”Căci trebuie să știi, domnule prinț, mai mult sau mai puțin moștenitor, că la noi Ferdinand e un nume rîspândit mai ales printre caretașii compatrioți cu d-ta și a ajuns a fi luat drept un titlu în loc de nume: când ai zis Ferdinand, ai zis caretaș, după cum când ai zis Carol, ai zis cămătar. (...) Ceafa d-tale e foarte țeapănă și dovedește multă mândrie; în același timp dovedește că țeasta pe care ea o sprijină nu-i prea grea, prea încărcată”*[24].

**Monarhia autoritară/ Dictatura regală – oligarhie și tiranie**

Statul național român intră, în perioada imediat următoare formării și recunoașterii sale, pe o traiectorie politică de tip totalitar, începând cu conducerea lui Carol II, care se va încheia după experiența comunistă. Dictatura regală s-a caracterizat prin disoluția partidelor și formarea unei camarile regale, *cetatea ideală* a filosofilor devenind o oligarhie, prin analogie cu clasificarea din sistemul platonician. În același timp, perioada în care Carol al II-lea a deținut puterea, s-a suprapus cu o etapă de extraordinară efervescență culturală în România, de unde titlul conferit de Cezar Petrescu, în opera anterior menționată, de *Rege al culturii*.

În literatură, Carol al II-lea apare, așa cum a fost și în viață, un personaj controversat. Cezar Petrescu redă în cartea sa momentul în care doi bătrâni din Rășinari vizitează Sinaia și răsfoiesc un album cu fotografii, înfățișându-l pe Carol al II-lea la diferite vârste:

*”Copil cu bucle bălane. Copil cu straiul de vânător, salutând ostășește. Trăgând a țintă cu pistolul. Iată-l sergent cu călcâiele lipite la raport. Și iată-l de nenumărate ori în strai*

[20] N. D. Cocea, *10 mai, zi de rușine, Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p. 188.
[21] Tudor Arghezi, *Omul cu ochii vineți, Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p. 207-209.
[22] Cezar Petrescu, *Cei trei regi*, Editura Fundația Culturală Regală ”Principele Carol”, București, 1935, p. 83.
[23] Ibidem, p. 115.
[24] Anonim, *D-lui Ferdinand de Hohenzollern, de profesie vânător de coroană , Mare farsor, mari gogomani, Editura pentru literatură,* București, 1962, p. 121.

*ciobănesc, cu țurca lată pe sprâncene, sprijinit în toiag. (...) În ceasuri de sărbătoare, când se întorceau de la slujba bisericii amărâți de privirea încruntată a jandarmilor unguri, li se însenina îndată sufletul când dădeau cu ochii de chipul Principelui Carol, al României mici și libere de atunci. Le creștea inima și se lăsau ademeniți de gânduri prea îndrăznețe.".*[25]

Privit de români ca un salvator și iubit ca un principe născut și crescut la noi, Carol al II-lea a reușit să dezvolte pentru întâia oară cultul personalității. Cele mai relevante texte în acest sens, aparțin prozei publicistice, însă și în proza romanescă, există un exemplu ilustrativ pentru maniera în care a fost organizată puterea în timpul lui Carol al II-lea. Este vorba despre romanul ***Vulpea roșcată*** al lui Pamfil Șeicaru. Într-un dialog cu Elena Lupescu, Carol al II-lea își expune convingerile politice:

*"- Aveți dreptate, doamnă. Eu am într-adevăr concepția paternalistă a regalității. Iubirea împletită cu severitate. Un rege strict constituțional îmi pare un rege indiferent, ceva ca un fel de notar. Ați găsit formula exactă: pedagogie regală. Da, așa este, un rege trebuie să fie educatorul poporului pe care îl conduce". (...) Eu nu mă concep un figurant în cadrilul partidelor. Știu prea bine că cel care se abate din drumul bătut, cine rupe cu tradiția și își urmează propriul lui drum trebuie să se prepare sufletește de a fi un izolat, de a nu fi înțeles de nimeni, să suporte coalițiile tuturor Tartufilor constituționali. O știu. Spiritul de independență provoacă. Politicienii intuiesc că voi fi un rege incomod, pentru că voi fi un rege care conduce, nu unul care se lasă condus."*[26].

Serbările dedicate cultului personalității regale sunt de asemenea descrise de autor și surprind entuziasmul participanților: *"Când prințul și-a făcut apariția, a fost salutat cu un vuiet de urale. El zâmbea fericit. (...) Are, incontestabil lipici, darul de a cuceri inimile"*[27].

Literatura antimonarhică, cum ar fi romanul tezist al lui Zaharia Stancu ***Rădăcinile sunt amare***, propune o apariție caricaturală a regelui, care este investit cu un nou nume, prin instrumentul deformării hiperbolice: *Buzatul.*

**Dictatura militară – timarhia**

Dictatura militară a lui Ion Antonescu reprezintă un alt model de organizare a puterii statale, care se poate asocia cu timarhia platoniciană. Personajul principal este Ion Antonescu, timarhul, războinicul condus de pasiune, cel care: "*face pe generosul, vrea să-și câștige dragostea soldaților, a mârlanilor"*[28]. În romanul lui Zaharia Stancu, ***Rădăcinile sunt amare***, personajul este prezentat ca *îndrăgostit lulea* de Maria și implicat într-un proces de bigamie. Se aduce în discuție moralitatea acestuia, dar scriitorul subliniază și firea impulsivă, pasiunea. Când trece pe lângă avocații acuzării le șoptește: "*Când voi lua puterea în stat, îmi voi trimite aghiotanții să vă taie cu săbiile."*[29], replică ce dezvăluie natura războinică a mareșalului. Portretul său este aici lipsit de strălucire: "*În acest timp generalul, scund, puțin la trup, roșcat la față, tuns nemțește și îmbrăcat în haine ponosite, roase chiar pe la coate, ascultă tăcut, în picioare, fără să clintească. Numai din ochi clipea din când în când"*[30], dar în presă apare ca un salvator: "*O poză măreață, chipul generalului – era încruntat, sever, gata să mînânce om – umplea jumătate de pagină. (...) "Iată-l! E generalul Ion Antonescu! Omul providențial despre care am scris de atâtea ori fără să-l numesc. El va salva țara"*[31].

În ***Delirul*** lui Marin Preda, Ion Antonescu se face exponentul unei timarhii răsturnate spre interior, într-un demers introspectiv. *Le Conducator* asistă la consolidarea cuceririi capitalei de către rebeli fără a lua măsuri represive, acționează cu calm. Este menționată

[25] Cezar Petrescu, *Cei trei regi,* Editura Fundația Culturală Regală "Principele Carol", București, 1935, p. 133.
[26] Pamfil Șeicaru, *Vulpea roșcată,* Editura Jurnalul literar, București, 1996, p. 247.
[27] Ibidem, p. 212.
[28] Zaharia Stancu, *Rădăcinile sunt amare,* Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 225.
[29] Ibidem, p. 283.
[30] Zaharia Stancu, *Rădăcinile sunt amare,* Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 282.
[31] Zaharia Stancu, *Rădăcinile sunt amare,* Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 288.

întâlnirea lui cu Hitler, în cadrul căreia *Fuhrer-ul* îl primise răcnind, așa cum făcea cu aliații pe care nu-i iubea. Liderul politic este surprins în intimitatea căminului său, în timp ce se confesează mamei, despre *copiii lui,* legionarii care se dovediseră niște asasini. Replica lui ”*Ce să fac, mamă?”*[32] – sugerează ideea că aici, războinicul își poartă bătălia pe frontul conștiinței.

**Dictatura comunistă – ”democrația populară”/ tirania**

Sub regimul comunist forma de organizare a puterii a constituit-o democrația populară, o formă de conducere colectivă, în faza de început, care a evoluat spre dictatură extremă, marcată de cultul personalității după ce, în 1952, Gheorghiu-Dej a înlăturat-o din funcții și din partid pe Ana Pauker, în același timp cu Vasile Luca și Teohari Georgescu. Momentul este menționat în literatură de Mircea Eliade în nuvela ***Pe Strada Mântuleasa,*** de Marin Preda în ***Cel mai iubit dintre pământeni*** sau de Petru Dumitriu în ***Ne întâlnim la Judecata de Apoi***. Începe organizarea puterii piramidal, se constituie o nomenclatură bine organizată și ia amploare cultul personalității atât la Gheorghiu-Dej, cât și la Nicolae Ceaușescu, accentuându-se disproporția între vârful conducerii și baza piramidei puterii.

Literatura ilustrează această evoluție istorică și politică printr-o mare varietate de personaje, ilustrând toate treptele puterii.

De la conducătorul comunist suprem, la secretarii de partid, raionali sau regionali, responsabili cu cadrele, activiști de diverse ranguri, personaje aflate în funcții de conducere ale aparatului administrativ local, toate populează romanele perioadei comuniste, indiferent cărei categorii de literatură îi aparțin: aservită, subversivă, evazionistă ori disidentă (la Zaharia Stancu, Petre Sălcudeanu, Dinu Săraru, Dumitru Popescu, Titus Popovici, Marin Preda).

## BIBLIOGRAPHY


Arghezi, Tudor , ***Omul cu ochii vineți, Mare farsor, mari gogomani,*** Editura pentru literatură, București, 1962.

Bacalbașa, Constantin, ***10 mai, Mare farsor, mari gogomani,*** Editura pentru literatură, București, 1962.

Cocea, N. D. , ***10 mai, zi de rușine, Mare farsor, mari gogomani***, Editura pentru literatură, București, 1962.

Mille, Constantin, ***Vivat rex, vivat ! Mesajul regesc, Mare farsor, mari gogomani,*** Editura pentru literatură, București.

Negrici, Eugen, ***Literatura română sub comunism,*** Editura Fundației PRO, București, 2006.

Petrescu, Cezar, ***Cei trei regi,*** Editura Fundația Culturală Regală ”Principele Carol”, București, 1935.

Preda, Constantin, ***Introducere în știința politică,*** Editura Polirom, București, 2019.

Preda, Marin, ***Delirul,*** Editura Cartea Românească, București, 1975.

Schmitt, Oliver Jens, ***România în 100 de ani. Bilanțul unui veac de istorie,*** Editura Humanitas, București, 2018.

Scurtu, Ioan, ***Istoria românilor în timpul celor patru regi***, Editura Enciclopedică, București, 2004.

Stancu, Zaharia , ***Rădăcinile sunt amare,*** Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

Șeicaru, Pamfil, ***Vulpea roșcată,*** Editura Jurnalul literar, București, 1996.


[32] Marin Preda, *Delirul,* Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 142.

Vlahuță, Alexandru, ***1907, Mare farsor, mari gogomani***, Editura pentru literatură, București, 1962.

# *THE 16TH CENTURY VENICE IN " PRINCESS OF THE LIGHT" BY JEAN-MICHEL THIBAUX*

**Cristina Durău**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: Jean-Michel Thibaux (1949-2015) is a writer of Franco-Turkish origin whose novels stand out especially for reviving moments and characters from the historical past. The novel analysed in this study, with the original title "La Princesse de lumière" (Princess of Light), was published by Anne Carrière in France in two volumes entitled "L'esclave de la Porte" (Slave of the Gate), 2002 and "La Sultane vénitienne" (Venetian Sultana) , 2003. The novel was translated into Romanian with the title "Rivala din harem. Suleyman, Hürem and the beautiful Venetian" and also published in two volumes by Orizonturi in 2013. Inspired by the story of one of the most important sultans of the Ottoman Empire, who went down in history as Soliman the Magnificent and his favorite, Sultana Hürem, Jean-Michel Thibaux's novel is translated into 13 languages and becomes an international bestseller. In addition to the captivating subject and the clean narrative style that makes the novel easy to read, we discover in its pages a fresco of the world of the sixteenth century with the specific arrangement of those times. Through his heroine, Jean-Michel Thibaux illustrates the difficult condition of women, regardless of the social class to which they belong. A novel of becoming, the rival in the harem tells the story of the beautiful Venetian Cecilia Venier Baffo starting at the age of 16, when the drama of her destiny begins. In the present study, the geocritical approach of the novel will be accompanied by close reading and a brief hermeneutic analysis.*

*Keywords: Venice, historical novel, adventure, initiatory journey, geocriticism*

## Introducere

Jean-Michel Thibaux (1949-2015) este un scriitor de origine franco-turcă ale cărui romane se remarcă îndeosebi prin reînsufleţirea unor momente şi personaje din trecutul istoric. Autorul însuşi dezvăluie într-un interviu oferit cu ocazia lansării celui de-al 50-lea roman, *Măslinul diavolului (L'Olivier du Diable),* faptul că poveştile sale pornesc de la fapte reale şi că misticismul cu care acestea sunt impregnate reprezintă o influenţă a propriei copilării, petrecute în sânul unei familii de păstori corsicani, atât mama cât şi bunica şi naşa lui fiind preocupate de magie şi de simboluri[1]. Romanul analizat în prezentul studiu, cu titlul original *La Princesse de lumière (Prinţesa luminii)*, a apărut la editura Anne Carrière din Franţa în două volume intitulate *L'esclave de la Porte* (*Sclava Porţii*), 2002 şi *La Sultane vénitienne* (*Sultana veneţiană*), 2003. Romanul a fost tradus în limba română cu titlul *Rivala din harem. Suleyman, Hürem şi frumoasa veneţiană* şi publicat tot în două volume la editura Orizonturi în 2013.

Inspirându-se din povestea unuia dintre cei mai de seamă dintre sultanii Imperiului Otoman, rămas în istorie cu numele de Soliman Magnificul şi a favoritei sale, sultana Hürem, romanul lui Jean-Michel Thibaux este tradus în 13 limbi şi devine best-seller internaţional.

Pe lângă subiectul captivant şi stilul narativ curat care face romanul uşor de lecturat, descoperim în paginile acestuia o frescă a lumii secolului al XVI-lea cu orânduirea specifică acelor vremuri. Prin eroina sa, Jean-Michel Thibaux ilustrează condiţia dificilă a femeii, indiferent de clasa socială căreia îi aparţine. Roman al devenirii, *Rivala din harem* relatează povestea frumoasei veneţiene Cecilia Venier Baffo începând cu vârsta de 16 ani, când se declanşează drama destinului acesteia.

[1] https://www.dailymotion.com/video/xlhdo9

Prin orientarea firului epic mai întâi asupra contextului socio-politic și geografic al vremii, romanul oferă un efect de *zoom* asupra personajului principal, pe care îl descoperim pas cu pas, pe măsură ce ne „apropiem" de el avansând în text. Pe parcursul lecturii, cititorul experimentează o senzație similară cu accesarea graduală a unui obiectiv pe Google Maps: mai întâi apare arealul geografic mai larg, apoi mai restrâns, pentru ca în final să descopere obiectivul punctual al căutării. Fără îndoială, centrul de interes al romanului este reprezentat de evoluția celei care avea să devină din femeie liberă sclavă, pentru ca din această poziție să acceadă la rangul suprem de sultană a Imperiului Otoman.

Paradoxal, în sclavie tânăra dobândește o putere imensă, pe care de altfel presupusa viață în libertate nu i-ar fi putut-o oferi niciodată, căci, după spusele ei, libertatea era doar o iluzie a celor care nu o cunoșteau: „De la naștere, o venețiană trebuia să fie supusă părinților, soțului, republicii, Bisericii; supusă în toate ca să nu împiedice bunul mers al afacerilor. Nu avea nici măcar dreptul să iubească, să-și deschidă inima unui bărbat ales de ea. Asta era libertate?" (Thibaux 2013, vol. I: 76). Tânăra nu se înșela, căci soarta îi fusese pecetluită încă din copilărie de tatăl său, negustorul Alessandro Venier Baffo: „fiica lui, Cecilia, era garanția unui viitor pact comercial și a unei sporiri a puterii sale; intenționa s-o căsătorească pe tânără cu fiul bancherului Pisani. Cecilia trebuia să rămână fecioară chiar și mental" (*ibidem*: 17), acest plan fiind valid doar până la ivirea unei oportunități mai tentante.

Pasiunea pentru istorie a scriitorului Jean-Michel Thibaux, precum și cultura sa vastă, se reflectă în multitudinea informațiilor ce constituie cadrul acțiunii romanului. Acestea nu se rezumă la Veneția și Constantinopol, ci ating contexte socio-politice mai largi, realizând imaginea unei lumi plauzibile în accepțiunea lui Bertrand Westphal (2011: 15). Romanul împletește abil realitatea cu ficțiunea, menținând permanent suspansul și curiozitatea cititorului. Este o carte care se citește cu ușurință și cu plăcere, alternarea planurilor narative pendulând între Veneția și Constantinopol, respectiv între lumea creștină și cea musulmană, fără a se abate însă de la focalizarea atenției asupra eroinei principale, al cărei caracter este construit și deconstruit în cel mai mic detaliu. Cu toate acestea, nici personajele secundare nu sunt lipsite de culoare și originalitate. Jean-Michel Thibaux mizează pe o compoziție autentică menită să captiveze cititorul printr-o frescă socială a secolului XVI în care ficțiunea și realitatea se întrepătrund.

În lucrarea *Orașele în mișcare*, Arnold Toynbee tratează evoluția așezărilor umane ca pe un tot unitar, menționând că „*ekistica* constituie o bază comună și un teren firesc de convergență a numeroase direcții de cercetare, care până nu de mult erau urmărite mai mult sau mai puțin izolat unele de celelalte" (Toynbee 1979: 16). Această știință implică „arhitectura, planificarea orașelor, studiul comunicațiilor, economia, sociologia, psihologia, medicina, biologia" (*ibidem*), pe care „fie că sunt studiate separat sau asociate unele cu celelalte, este necesar să le studiem în dimensiunea timp pentru ca studiul să fie realist" (*ibidem*). Acest tip de abordare constituie o metodă eficientă de a înțelege mai bine evoluția unei așezări atât din punct de vedere diacronic cât și din punct de vedere sincronic. În romanul lui Jean-Michel Thibaux, orașele Veneția și Constantinopol sunt zugrăvite tocmai din această perspectivă complexă ce oferă o imagine amplă și detaliată a celor două cetăți. În prezentul studiu, abordarea geocritică a romanului va fi însoțită de *close reading* și de o scurtă analiză hermeneutică.

**Subiectul romanului**

Acțiunea romanului lui Jean-Michel Thibaux debutează în Veneția anului 1535, an în care Senatul venețian declara că: „dintr-un refugiu sălbatic și necultivat a crescut, a fost împodobită și construită, devenind astfel cel mai frumos și ilustru oraș din câte există în lume" (Ackroyd 2009: 252). Este sfârșitul perioadei de glorie, permergător declinului Republicii. De altfel, acest declin anticipat de dogele Andrea Gritti și de negustorii venețieni

se află la originile dramei eroinei Cecilia Venier Baffo, căreia i se cere sacrificiul propriei libertăți pe altarul Veneției, fiind trimisă la Înalta Poartă spre a face parte din haremul lui Soliman, însă nu înainte de a fi instruită în spiritul culturii musulmane în care urma să se integreze.

Imperiul Otoman aflat în plină expansiune sub conducerea sultanului Soliman I (1520-1566), cunoscut în istorie și cu numele de Soliman Legiuitorul, Soliman cel Strălucit sau Soliman Magnificul, trasează noi politici comerciale pe harta lumii: „În secolul al XVI-lea, armamentul otoman din Arsenalul Imperial de Stat depăşea cu mult artileria europeană" (Ferguson 2011: 83). Notorietatea lui Soliman a sporit în special după căsătoria în 1530 cu sclava creștină Roxelana care, intrând în haremul Înaltei Porți, primește numele Hürem (Vesela), umorul ei irezistibil fiind principala calitate care o ajutase să-l farmece pe sultan și să-l subjuge iremediabil.

Planul pus la cale de conducătorii Veneției de a infiltra tinerele în haremul otoman pentru a întoarce politica imperiului în favoarea Republicii reușește să amâne războiul pentru câteva zeci de ani, însă în cele din urmă inevitabilul se produce. Războiul dintre Serenissima și Imperiul Otoman începe în 1570, Veneția dovedindu-se un adversar redutabil împotriva puternicului inamic prin forța sa navală:

> „[...] în secolul al XVI-lea, în războaiele împotriva turcilor, timp de 100 de zile, în fiecare dimineaţă din şantier a ieşit câte o galeră. Marina militară veneţiană, din care au făcut parte oameni liberi până în secolul al XVII-lea, perioada de înflorire a sclavagismului, era un formidabil instrument de război şi chiar la mult timp după ce Genova şi Spania s-au afirmat ca puteri navale artileria veneţiană a rămas de neegalat" (Morris 2016: 25).

Politicile externe și prosperitatea Veneției erau amenințate de noile orientări ale Imperiului Otoman, dictate de noua favorită a sultanului Soliman. Acesta îi îndepărtase pe sultana Gülbahar și pe primul său fiu Mustafa, spre a-i oferi locul de favorită lui Hürem, care îl fermecase, dar a cărei influență asupra politicilor externe ajunsese să fie nefastă pentru Veneția, trezind îngrijorarea conducătorilor acesteia și nemulțumirea maselor în urma scumpirii unor mărfuri esențiale, precum sarea. Astfel, descoperim o poveste ce reunește un cumul de intrigi și comploturi având ca scop infiltrarea unor fecioare în haremul sultanului și detronarea influenței favoritei Hürem. Lăcomia negustorului Alessandro Baffo, tatăl Ceciliei, îl determină să-și vândă propria fiică dogelui, bucuros că scapă de dota cuvenită acesteia la căsătorie și în plus își mărește veniturile cu recompensa primită de la conducătorul Serenissimei:

> „Alessandro [...] era atent numai la fiica şi nepoata lui. Frumoasele tinere valorau cât greutatea lor în aur. [...] Viaţa era splendidă. Avea să facă economie de o dotă, îşi va însuşi o parte din moştenirea nepoatei şi va câştiga prestigiu. Cu puţin noroc [...] soţia lui se va prăpădi de o boală de plămâni. [...] Moartea asta l-ar fi făcut un om şi mai bogat" (Thibaux 2013, vol. I: 58).

Înalta conspirație de a infiltra fecioarele venețiene în haremul Înaltei Porți a Imperiului Otoman este bazată pe motivații diferite. Pe de o parte, dorința dogelui și a consilierilor de a salva Republica de la declin; pe de altă parte, dorința sultanei Gülbahar, prima soție a lui Soliman Magnificul, de a se răzbuna pe rivala Hürem care îi luase locul și o exilase din Constantinopol; și nu în ultimul rând, lăcomia lui Alessandro Baffo de a-și spori averea și influența vânzându-și fiica. Astfel, intriga este construită pe un cumul de motive, în spiritul descris de Jean Starobinski: „în spatele unei prime cauze, o altă cauză. Alături de un motiv, un alt motiv" (Starobinski 1985: 200).

Originile hibride ale scriitorului Jean-Michel Thibaux îi oferă o perspectivă autentică asupra fenomenului interculturalității, care de altfel constituie una dintre axele principale ale romanului său. Venețiana născută și crescută în cultura creștină este constrânsă să se adapteze

lumii islamice care, la început, îi este complet necunoscută şi căreia nu i s-ar fi putut integra atât de bine fără a o cunoaşte în prealabil prin intermediul lecţiilor dure ale eunucului Nefer. Mai mult decât atât, fiind femeie, greşeli precum aceea de a-şi expune chipul i-ar fi putut fi fatale, însă în toată drama personajului nostru putem spune că există şi un strop de noroc, astfel încât tânăra reuşeşte să scape basma curată în repetate rânduri, în ciuda sfidării manifeste a regulilor care pe oricine altcineva cel mai probabil l-ar fi costat viaţa.

Cele două lumi – creştină şi musulmană – sunt înfăţişate cu bune şi rele, căci niciuna dintre ele nu este lipsită de strălucire, dar nici de cruzime şi atrocităţi. Diferenţele culturale adâncesc gradul de intoleranţă, însă odată surmontate, integrarea se produce fără probleme, aşa cum se întâmplă cu eunucul egiptean Nefer care mai întâi este dus ca sclav în lumea musulmană unde, după ce este supus castrării, primeşte un rang important în haremul Înaltei Porţi şi se bucură de lux şi privilegii, apoi, după ce evadează, ajunge la Veneţia, unde trăieşte în palatul ducesei Beatrice Cornaro Contarini. La rândul ei, veneţiana Cecilia Venier Baffo se va adapta lumii musulmane, ajungând chiar pe tronul Imperiului Otoman.

**Veneţia secolului al XVI-lea**

Încă de la început, autorul sugerează complexitatea şi varietatea spaţiului veneţian, prin specificul fiecăruia dintre cartierele sale eteroclite. Astfel, primele rânduri ale romanului ne introduc în atmosfera liniştită a cartierului aristocratic Dorsodoro, scăldat în razele amurgului, prin contrast cu agitaţia de pe Rialto:

> „Noaptea se lăsa peste canalul cu apă verde-albăstruie şi urât mirositoare. Cerul agoniza la nesfârşit în acel amurg de 16 iulie 1535. El stropea cu sânge faţadele masive ale bisericii Santa Maria della Carità şi ale palatului Contarini dei Scrigni. Ca de obicei, cartierul Dorsodoro avea să aţipească în linişte, departe de zarva şi de viciile zonei Rialto" (Thibaux 2013, vol. I: 5).

Alegerea crepusculului ca moment de debut al acţiunii nu este lipsită de valenţe simbolice. Principalul mobil al romanului este declinul, pe toate planurile narative. Amurgul este omniprezent, fie că vorbim de încheierea copilăriei Ceciliei, de destrămarea familiei Baffo, de declinul republicii Veneţia sau de dezbinarea ce domnea în Europa secolului al XVI-lea. De asemenea, un alt element al construcţiei narative este suspansul, ce planează de la început şi până la finalul romanului, precum şi contrastul frecvent între aparenţă şi esenţă. Misterul, ambiguitatea, valul de schimbări ce se produc pe parcursul naraţiunii ne duc cu gândul la cuvintele lui Jean-Pierre Richard :

> „A confunda ceea ce e distinct poate însemna, mai întâi, şi foarte concret, a arunca pe limpezimea formelor un văl care să le estompeze. Între claritatea sterilizantă a zilei şi confuzia nopţii, zorile şi crepusculul pot rezerva unele voluptăţi temperate; peisajele ies la lumină sau se îmbibă de umbre atenuând prin incertitudine claritatea contururilor lor" (Richard 1980: 81).

După cum am menţionat anterior, romanul oferă un efect de *zoom* asupra personajului central, tânăra veneţiană Cecilia Venier Baffo. Astfel, primele pagini sunt dedicate cadrului în care debutează acţiunea, respectiv cronotopul veneţian al secolului al XVI-lea. Autorul alege să zugrăvească contextul socio-politic şi istoric al vremii prin intermediul personajului episodic Flora, servitoarea familiei Baffo şi totodată guvernanta Ceciliei şi a verişoarei acesteia, Kalé. Bătrânei Flora i se încredinţase educaţia celor două tinere în spiritul supunerii absolute faţă de familie şi de rigorile sociale. Pedagogia acesteia era bazată pe constrângeri, ameninţări şi aplicarea de pedepse fizice, ceea ce le făcuse pe cele două tinere să o deteste din tot sufletul.

Flora reprezintă unul dintre acele caractere josnice şi lipsite de scrupule, pentru care singurul scop în viaţă sunt banii. Provenind dintr-o familie săracă, marele ei vis este să devină proprietara unei case, iar comoara pe care o acumulase treptat de-a lungul vieţii de slujnică

era destul de aproape de a-i oferi acest privilegiu. Prin prisma ei, romanul oferă o perspectivă complexă asupra Veneției acelor vremuri, începând cu mediile cele mai defavorizate, continuând cu biserica și burghezia capitalistă și terminând cu nobilimea și înalții demnitari ai statului. Indiferent de clasa socială din care făceau parte, locuitorii Veneției erau preocupați de situația politică internă și externă a vremii: „Oamenii vorbeau despre turci și criticau politica Consiliului celor Zece, văzându-și mai departe de ocupațiile lor" (Thibaux 2013, vol. I: 36).

Serviciul de guvernantă în casa lui Alexandru Baffo, unul dintre cei mai bogați negustori venețieni, îi permite Florei accesul atât la luxul din palatul acestuia, cât și la principalele locuri din cetate, unde se puteau găsi informații pasibile să devină material de șantaj și extorcare de bani, aceasta fiind o îndeletnicire adiacentă care îi permite femeii să își rotunjească veniturile și să se creadă superioară celor mai săraci decât ea: „... nu mergea niciodată la acea biserică, unde se duceau meseriașii și prăvăliașii. O *dueña* nu putea să stea cot la cot cu acea clasă inferioară, nici măcar la procesiunea din 11 iunie sau la comemorările unor minuni" (*ibidem*: 39).

Flora este un personaj episodic care face notă separată de restul personajelor romanului prin caracterul său duplicitar. Singuratică și introvertită, este iscoditoare și abilă atunci când întrezărește noi oportunități de a face bani. Dorința de a parveni o împinge să ducă o viață dublă, care o determină să acceadă la toate straturile sociale ale Veneției secolului al XVI-lea. Pașii Florei străbat toate cartierele și străzile cetății, iar ochii ei zugrăvesc cele mai diverse peisaje urbane.

Soarta se întoarce împotriva ei atunci când încearcă să divulge un complot în care erau implicați reprezentanți ai comunității evreiești, la vremea aceea consemnată să nu părăsească ghetoul și să nu se amestece cu populația venețiană. Socotind că raportarea complotului la ambasada Franței îi va aduce cea mai bună recompensă, Flora ajunge să fie jefuită și ucisă de un grup de mercenari angajați tocmai de ambasadă pentru a-și recupera fondurile: „Pe străzile calde din Veneția, circulau treizeci și două de monede străine, treceau prin mâinile traficanților, sporeau bănetul codoașelor și sfârșeau într-o zi sau alta în casa de bani a statului" (*ibidem*: 51-52). Ca un semn fatidic, dispariția Florei din palatul Baffo coincide cu momentul în care Cecilia și verișoara ei sunt vândute ca sclave.

Acest prim contact cu lumea secolului al XVI-lea este cât se poate de elocvent în ceea ce privește contextul social și politic al vremii, precum și lejeritatea cu care se săvârșeau cele mai reprobabile acte (șantaj, trădare, crimă), fără ca ele să ajungă sub incidența legii. Mai mult, în cazul Florei, chiar membrii diplomației atentează la viața cetățenilor pe care se presupune că ar fi trebuit să-i protejeze. Din acest punct de vedere, personajul Flora oferă posibilitatea observării multiplelor fațete ale complexității unei societăți în care noblețea și viciul conviețuiesc, uneori ajungând să se confunde sub umbrela intereselor personale sau politice. Nici în lumea musulmană lucrurile nu stăteau mai bine, căci manifestarea puterii și a influenței se realizează cel mai adesea tot prin abuzuri și crime:

> „Nu erai sigur de nimic în timpurile acelea tulburi. Marele vizir al turcilor, Ibrahim Pașa, tocmai fusese sugrumat la ordinul lui Soliman Magnificul. Această pierdere nu anunța nimic bun, ea încununa triumful sultanei Hürem care, din harem, domnea de acum înainte nestingherită asupra Imperiului Otoman și asupra inimii lui Soliman. Femeia aceasta avea să-și împingă soțul să declare război Serenissimei" (*ibidem*: 30).

Crimele cele mai oribile făceau parte din cotidianul acelor vremuri tulburi, iar trupurile neînsuflețite ajungeau prada șobolanilor „atrași [...] de mirosul sângelui" (*ibidem*: 53) sau pe fundul apei, cum se întâmplă cu cel al Florei, cu al servitoarei Zora la Constantinopol și multe altele. Însă tot din cotidian făcea parte și celebra școală de pictură venețiană a Renașterii și modul în care era percepută de oamenii de rând, precum Flora:

„Picturile lui Tiziano i se păreau decadente. El își îmbrăca modelele cu bulendre frivole și stânjenitoare, făcându-le să semene cu venețienii care se fuduleau în Piața San Marco în zilele de sărbătoare. Ba chiar avusese neobrăzarea să picteze [...] niște îngerași într-un fel de orgie, la picioarele zeiței păgâne[2]. Nu era un bun creștin. Dar părea sfânt în comparație cu acel diavol de Giorgione, care înfățișase femei lascive și goale. Acesta murise și arsese în iad" (*ibidem*: 18).

Cecilia privea însă cu admirație visătoare operele de artă ale pictorilor venețieni: „*Fecioara familiei Pesaro*, pictată de Tițian cu cinci ani înainte, o atrăgea în mod irezistibil. [...] Bruneta Maria, cu fața ovală și ochii negri, radia pe tronul ei. [...] «Seamănă cu mine», își zise Cecilia" (*ibidem*: 25). De altfel, Tițian era recunoscut pentru fidelitatea imaginilor și gradul înalt de expresivitate al personajelor sale, ale căror chipuri ies în evidență mai mult decât decorurile. În scrisoarea *II 209 Către marele marchiz de Vasto*, Pietro Aretino îi relatează acestuia despre tabloul pe care i-l comandase lui Tițian: „[...] deși în figurile pictate se vede doar suprafața, penelul acestui om neasemuit dezvăluie într-un fel cu totul neașteptat părțile care nu se văd, așa încât în imaginea pictată de el, mădularele fiind în relief, ca în realitate, se vede mai mult Alfonso decât fierul ce îl îmbracă" (Aretino e.a. 1980: 83).

Jean-Michel Thibaux face inclusiv referiri la elementele arhitectonice ale orașului, precum palatul dogelui sau cele ale nobililor, dar și dughenele comercianților, ghetoul evreiesc sau ruinele venețiene, menționând între altele monumente somptuoase, precum Poarta petițiilor, unde scribii stăteau la dispoziția publicului tot anul, „sub reliefurile elegantului edificiu colorat din marmură de Verona, de Cararra și pietre de Istria" (*ibidem*: 114).

În ciuda primitivismului anumitor categorii sociale, Veneția secolului al XVI-lea se bucură de prosperitate, aceasta fiind pusă inclusiv pe seama tiparniței: „De-a lungul secolului al XVI-lea, orașele cu tiparniță s-au dezvoltat mai repede decat cele care nu aveau tiparniţe" (Ferguson 2011: 67). Este demn de menționat numele tipografului venețian Aldo Manuzio (1442/49-1515), inventatorul caracterelor aldine, preocupat în special de păstrarea și transmiterea manuscriselor rare în forma lor originală, în greacă și latină.

Din roman nu lipsesc pasajele descriptive care zugrăvesc imaginea republicii Veneția, unul dintre cele mai importante locuri fiind, ca și în zilele noastre, Canal Grande:

„Principala cale de circulație din Veneția era tot timpul zilei ocupată de un șir triplu de bărci care, încărcate, încercau să ajungă la țărmurile republicii, unde le așteptau severii vameși. În perimetrul zonei Rialto, piramide de saci de făină se ridicau cât vedeai cu ochii, butoaie cu vin formau baricade de netrecut [...]. Peste tot, oamenii erau cocoșați de povara lingourilor de fier și de cupru, a coșurilor cu citrice și a sacilor cu legume care, rând pe rând, treceau la cântarul public, înainte de a fi duse în hală" (*ibidem*: 60).

Veneția este plină de viață, iar locuitorii ei sunt harnici ca albinele. Străzile sunt pline de forfota micilor comercianți, a meseriașilor, a servitorilor și a diverșilor lucrători ai statului. Nu lipsește nici imaginea curtezanelor care practicau în mod ostentativ „cea mai veche meserie din lume", și nici mulțimea de gură-cască, gata să se implice în orice conflict în schimbul unei recompense: „Pleava și elita societății se amestecau acolo între cele două sute de biserici și cele cinci sute de palate ale Serenissimei" (*ibidem*: 66).

**Cecilia Venier Baffo**

Povestea Ceciliei Venier Baffo debutează oarecum anost: adolescenta de paisprezece ani își petrece existența între zidurile palatului părintesc, singurele ieșiri permise fiind cele de duminica la biserică, sub supravegherea strictă a guvernantei Flora, de o severitate ce inspira

[2] Venus.

teamă și repulsie. Mai nou, tânăra se distra împreună cu verișoara ei Kalè cercetând în secret obiectele din biblioteca tatălui său, printre care și *Hypnerotomachia Polifili,* o carte interzisă ce înfățișa diverse desene cu scene erotice. Aceste jocuri le fac pe tinere să descopere un pasaj secret care ducea din palatul părintesc către ruinele unei clădiri din vecinătate. Astfel, Cecilia află că tatăl său este implicat într-un complot alături de comunitatea evreiască și dogele Veneției, fără a bănui însă că prin acesta însuși destinul ei avea să fie pecetluit.

Încă din primele pagini este anunțat elementul mistic, evocat prin referirea la mitul demonului Veneției: „Diavolul dădea târcoale. Era peste tot în acel oraș, făcându-se una cu cețurile, mișcându-se prin mocirlă, căutându-și prada. Cecilia și Kalè erau la cheremul farmecelor lui. Era timpul să le purifice pe cele două verișoare" (*ibidem*: 15). Misticismul se intersectează atât cu creștinismul, cât și cu islamul sau religia iudaică, într-un amestec de credințe și superstiții care dominau viața oamenilor în secolul al XVI-lea.

Primele descrieri ale Ceciliei o înfățișează mai degrabă ca pe o figură ștearsă și neinteresantă din punct de vedere fizic, din cauza părului purtat într-un coc sever și a rochiilor dintr-o stofă ternă, lipsită de orice podoabă. Privirea ageră și instinctele de revoltă împotriva guvernantei conturează însă un caracter puternic și inteligent. Are curajul de a se răzvrăti și de a-și impune punctul de vedere folosindu-se de privirea ei pătrunzătoare pe care nimeni nu reușise încă să o înfrunte.

Într-o lume în care femeia era lipsită de drepturi, pentru negustorul Alessandro Baffo propria-i fiică reprezintă o oportunitate de sporire a averii și prestigiului său. Crescând, Cecilia devine conștientă de faptul că aceste idei le erau inoculate tinerelor încă din copilărie, astfel încât ele să fie considerate o normalitate: „fetele se nasc marcate de păcat, sunt mai slabe și mai puțin inteligente decât băieții, nu sunt în stare să exercite meserii artistice, să țină în mână o armă, să negocieze o afacere..." (*ibidem*: 19). Totuși, discuția neașteptată pe care o poartă într-o duminică la biserică cu Beatrice Cornaro Contarini, o tânără din înalta societate, îi oferă Ceciliei o informație deosebit de importantă, care însă nu-i va servi niciodată, și anume aceea că soția era proprietara dotei primite de la părinți și putea chiar să o lase prin testament altei persoane decât soțul ei. Astfel, prin această putere asupra dotei, femeile beneficiau de o anumită supunere a soților care aspirau la dotele lor, iar Cecilia își auzise în repetate rânduri tatăl plângându-se către asociații lui: „Fiii Veneției nu mai aleargă pe mări, ci după dote. Au pierdut gustul aventurii. Ascultați ce vă spun, prieteni: dacă vrem să recăpătăm puterea de altdădată, trebuie să rupem parâma ce îi leagă pe *condottieri* de fustele soțiilor" (*ibidem*: 22). Legat sufletește exclusiv de averea sa, Alessandro Baffo trăia permanent cu grija corăbiilor cu sare pe care le aștepta să se întoarcă de pe mare. Prețurile erau în scădere și încasările erau tot mai mici. Deși era printre cei mai bogați negustori ai Republicii, lăcomia lui era departe de a fi satisfăcută, căci vremurile bune trecuseră: „Veneția își pierduse monopolul. Azi, flotele rivale aduceau sarea de la Ibiza la Ancona și Serenissima, care își construise puterea militară vânzând această materie primă, se vedea nevoită s-o ia de la Larnaka, din îndepărtatul Cipru. Asta însemna sare mai puțină și impozit mai mare" (*ibidem*: 36). Astfel, negustorul justifică pentru sine gestul abominabil de a-și vinde fiica pentru a fi trimisă ca sclavă la Înalta Poartă a Imperiului Otoman ca fiind o excelentă oportunitate de a-și salva afacerea, iar în fața complotiștilor cu care era asociat drept un act de profund patriotism, sacrificându-și propriul copil pentru binele Republicii și, desigur, pentru a câștiga favorurile Dogelui care cu siguranță i-ar aduce și mai mulți bani. Caracterul meschin al lui Alessandro Baffo nu se rezumă la lăcomia acerbă. În cazul în care planul de a vinde fetele turcilor va eșua, era dispus să le curme viața el însuși: „Îi era teamă de ce se va întâmpla în săptămânile următoare. [...] Fuseseră alese și alte fete. Cecilia și Kalè ar fi putut să fie trimise înapoi. În acest caz... Prin minte îi trecu un gând josnic și murdar: vor ajunge lângă Flora" (*ibidem*: 59).

O mare parte a firului epic este construită pe antiteza dintre meschinăria celor din jur şi caracterul curat, inocent al Ceciliei, convinsă că este datoria ei să servească statul veneţian şi interesele acestuia. Manipularea celor implicaţi este însă cu mult peste experienţa de viaţă a copilei, astfel încât ea ajunge să consimtă la propria înstrăinare, conştientă că astfel îşi semnează propria condamnare la sclavie. Veneţienii erau caracterizaţi de un puternic spirit civic, mai presus de interesele personale, Cecilia însăşi fiind o veneţiană autentică, animată de idealuri similare:

> „Oamenii din Veneţia se gândeau la datoria lor, la datoria sacră de a muri pentru republică în orice moment, pe apă sau pe uscat, chiar şi în ţările necredincioşilor. [...] Cecilia îşi promitea să le semene şi, în timp ce se lăsa legănată de mişcarea gondolei care aluneca spre *riva* degli Schiavoni, jură să fie demnă de întemeietorii oraşului" (*ibidem*: 111).

Crescută în spiritul colectiv al datoriei sacre faţă de Republică, tânăra idealizează sacrificiul suprem cât timp nu resimte un pericol iminent. Cu toate acestea, teama lăuntrică de necunoscut este prezentă şi justificabilă inclusiv prin bravada adolescentină pe care eroina o manifestă permanent:

> „Cu cât mai apăsat este proclamată dragostea de ţară, cu atât mai evident devine faptul că această iubire ascunde teama faţă de străini. Cu alte cuvinte, nu atât identitatea comunitară declanşează sentimentele patriotice, cât teama de nefamiliar, ameninţarea potenţială care planează asupra obiceiurilor sociale ale individului" (Ghiţă 2018: 99).

Prima tentativă de asasinat asupra ei o determină pe tânăra veneţiană să realizeze pericolul real în care se afla prin prisma misiunii ce i se încredinţase. Chiar în drum către prima înfăţişare la Curte, însoţită de trupa de mercenari condusă de infernalul Gaufredi, tânăra este atacată de un levantin, fără îndoială trimis de Hürem să o anihileze pe cea care ar fi putut reprezenta un pericol pentru autoritatea sultanei în Imperiul Otoman şi în sferele de interes ale acestuia. Abilitatea mercenarului este mai presus de forţa levantinului, şi tânăra este salvată, dar şocul acestei experienţe este unul deosebit de puternic:

> „Îşi imagina că, altădată, undeva în acel oraş sau în altă parte, se ascuţeau cuţite care să-i ia viaţa. Ce se alesese de jurământul frumos făcut în gondolă? Nu mai dorea să fie demnă de fondatorii Veneţiei. Lăsa aventura şi gloria masculilor. Să redevină fetiţă, să-şi revadă mama indiferentă, să audă ameninţările bătrânei Flora... Ce vis frumos!" (Thibaux 2013, vol. I: 116).

Pe măsură ce aprofundează lecţiile maeştrilor săi, concomitent cu înaintarea în vârstă, Cecilia începe să-şi sedimenteze propria viziune asupra vieţii. Asistăm la un proces de maturizare precoce, pe parcursul căruia adolescenta ştrengăriţă şi orgolioasă se metamorfozează într-o femeie deosebit de frumoasă, inteligentă şi curajoasă, care se face remarcată în toate cercurile. Onestitatea şi îndrăzneala sunt principalele ei atuuri, cu care ajunge să câştige simpatia şi chiar încrederea unora dintre cei mai puternici oameni ai vremii sale.

Pentru mult timp, cel mai mare regret al Ceciliei este că, liberă sau sclavă, este condamnată la lipsa de iubire. Înainte de a fi vândută Imperiului Otoman, tatăl său făcea tot felul de calcule pentru a-i aranja un mariaj cât mai profitabil. Ajunsă în haremul Înaltei Porţi, nici atât nu mai poate fi vorba de a-şi împărtăşi sentimentele sau de a-şi lega destinul de al unui bărbat iubit. Se căsătoreşte cu Selim, fiul decadent al lui Soliman şi Hürem, pe care, în ciuda tuturor defectelor, ea ajunge să-l iubească, să-i dăruiască copii şi să-l sprijine în conducerea vastului Imperiu Otoman.

**Concluzii**

Prin caracterul său sincretic, cartea lui Jean-Michel Thibaux se situează la confluenţa dintre romanul istoric, psihologic, de aventură fiind totodată un roman frescă socială şi de

moravuri, dar și cu note existențialiste, înscriindu-se însă în sfera romanului modern prin caracterul inițiatic al experiențelor eroinei principale. Întreaga evoluție a Ceciliei Venier Baffo este o experiență a devenirii, fiecare etapă a dezvoltării sale fiind esențială în conturarea profilului sultanei Nurbanu.

Pregătirea Ceciliei Venier Baffo pentru a accede în haremul Înaltei Porți reprezintă o pregătire cu totul aparte pentru a răzbate într-o lume total opusă celei din care eroina provine. Tot ce înseamnă acceptarea noii culturi în care urma să se integreze este sinonim cu înfrângerea propriei conștiințe și surmontarea propriilor convingeri.

Cu fiecare experiență trăită, Cecilia face un pas spre maturitate. Inteligența ei se îmbogățește cu numeroase abilități, printre care aceea de a comunica cu oameni din toate categoriile sociale, de a se face ascultată în situații critice, de a citi printre rânduri informațiile care i se înfățișau ori de a-și proteja viața recunoscând otrăvurile și preparând antidoturile acestora.

Tânăra se luptă pentru fiecare element al identității sale și rând pe rând pierde lupta cu sine, în favoarea instinctului de supraviețuire și a supremației destinului: „Omul se dovedește a fi la înălțimea destinului ostil și atunci când, în mod voluntar și pătrunzând adânc în interdependența lucrurilor, ajunge să recunoască faptul că domnia funestă a forțelor superioare este totuși, în fond, înțeleaptă, dreaptă și salutară" (Volkelt 1978: 300). Venețiana Cecilia Venier Baffo moare pentru a renaște sultana Nurbanu, printr-un pact cu destinul în care tânăra capitulează și i se abandonează complet.

Romanul lui Jean-Michel Thibaux forțează limitele, caută extremele, șochează prin scene de o violență ieșită din comun, dar și prin naturalețea cu care acestea sunt privite sau executate de personajele sale. Sentimentele se zbat între instinct și rațiune, dând naștere unor drame ireversibile. Cititorul are în repetate rânduri senzația că se merge prea departe, uneori până la dezgust. Lumea zugrăvită de Thibaux este în același timp splendidă și abominabilă, pe cât de realist zugrăvită, pe atât de greu de imaginat că astfel de lucruri au putut face parte din istoria omenirii. Și totuși, datele istorice sunt exacte, locurile sunt descrise cu fidelitate, iar personalitățile vremii sunt menționate cu fidelitate. Dar poate că acest „prea mult" este o exagerare a autorului, căci lumea operei de artă diferă de cea reală, după cum arată Maurice Blanchot în *Spațiul literar:*

> „Aici, în lume, domnește subordonarea la anumite scopuri, măsura, seriozitatea, ordinea – știința, tehnica, statul –, semnificația, certitudinea valorilor, Idealul Binelui și al Adevărului. Arta este „lumea întoarsă pe dos": insubordonarea, lipsa de măsură, frivolitatea, ignoranța, răul, non-sensul, toate acestea îi aparțin" (Blanchot 1980: 143-144).

Aplicând șablonul lui Blanchot romanului lui Thibaux, acesta întrunește toate elementele unei opere de artă desăvârșite, evocând în esență o „lume întoarsă pe dos", în care singura certitudine este că nimic nu e sigur.

## BIBLIOGRAPHY


Thibaux, Jean-Michel, *Rivala din Harem*, trad. Nicolae Constantinescu, București, Editura Orizonturi, 2013.

Ackroyd, Peter. *Venice, pure city*. New York, Nan a Talese, Doubleday, 2009.

Aretino, Pietro. Pino, Paolo. Dolce, Lodovico. *Secolul de aur al picturii venețiene*, București, Editura Meridiane, 1980.

Blanchot, Maurice. *Spațiul literar*. București, Editura Univers, 1980.

Ferguson, Niall. *Civilizația. Vestul și restul*, București, Editura Polirom, 2011.

Ghiță, Cătălin, *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei*. București: Cartea Românească, 2018.

Morris, Jan. *Veneția*. București, Editura Polirom, 2016.
Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație*, București, Editura Univers, 1980.
Starobinski, Jean. *Textul și interpretul*. București: Ed. Univers, 1985.
Toynbee, Arnold J. *Orașele în mișcare*. Trad. Leontina Moga. București: Ed. Politică, 1979.
Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, traducere de Emeric Deutsch, București, Editura Univers, 1978.
Westphal, Bertrand, *Le monde plausible. Espace, Lieu, Carte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

# *THE INCREASING POPULARITY OF YOUNG ADULT DYSTOPIAN FICTION IN THE 21ST CENTURY*

**Daniela Chinde**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare**

*Abstract: Dystopian fiction for young adults has become an increasingly popular literary genre in the last decades which is reflected in the huge number of novels sold, as well as numerous book reviews in both formal and informal contexts. The literary critics have both criticized and praised this literary genre, but the fact remains that young adult dystopias represent an appealing genre for the young readers nowadays due to the universal and topical nature of its themes. The popularity of the genre among the young adult readers is connected to questions of self-identity and motivation which can also lead to the educational benefits this genre can provide as it has qualities that make it accessible for young people. Language adapted to adolescent readers is combined with intriguing themes and gripping plots. These traits can invite pupils to read more and improve their general language ability as well as their reading skills. Dystopian fiction for young people is also attractive due to its captivating dialogue, first-person narrative and vision of a world where values have changed, but it also offers an opportunity to redemption and change. These gloomy worlds, also provide a source of social criticism on current lifestyles, encouraging young adults to think about their place in the world and the kind of actions they need to take in order to achieve positive change.*

*Keywords: dystopia, young adult, fiction, self-identity, motivation*

Ficțiunea pentru tinerii adulți (*Young Adult Fiction*) care a înflorit odată cu începutul mileniului, bucurând-se de o popularitate în rândul cititorilor dovedită atât de numărul mare de volume vândute, cât și de ecranizările realizate, este din ce în ce mai mult considerată o parte esențială a definirii procesului de maturizare din punct de vedere literar, în ciuda faptului că, încă de la momentul apariției, a fost îndelung criticată ca având o calitate și profunzime deficitară în comparație cu literatura clasică în ceea ce privește calitatea conținutului. Ficțiunea distopică contemporană pentru tineri este un gen de literatură pentru adolescenți, în care un tânăr protagonist, care trăiește într-o lume imaginară apocaliptică, pune la îndoială nedreptățile sociale și politice ale societății sale. Unul dintre cele mai populare romane de acest gen este trilogia *Jocurile Foamei*, de Suzanne Collins formată din *Hunger Games* (2008), *Catching Fire* (2009) și *Mockingjay* (2010). O altă serie care a avut un mare succes este trilogia *Divergent* de Veronica Roth, *Divergent* fiind publicată în 2011 ca prima carte a seriei, urmată de *Insurgent* (2012) și *Allegiant* (2013). Creșterea bruscă a literaturii distopice pentru tineri a primit atât critici, cât și laude, criticii punând adesea la îndoială conținutul prozei distopice ca fiind prea sumbru pentru generația tânără. Cu toate acestea, atracția de necontestat a acestor cărți pentru adolescenți indică faptul că adolescenții simt o legătură puternică cu acest tip de ficțiune, probabil datorită faptului că se regăsesc în călătoria protagoniștilor în căutarea identității ca adulți. Crowe identifică două caracteristici menționate de către criticii literaturii distopice pentru tineri care pun acest gen literar într-o lumina nefavorabilă. In primul rând ea nu aparține literaturii clasice, iar în al doilea rând, scrierile distopice ar promova modele ce generează comportamente considerate greșite în rândul tinerei generații, cum ar fi violenta, egocentrismul. In studiul său, Crowe demontează viabilitatea acestor doua caracteristici dând exemple de scrieri literare clasice care pot fi

considerate ficțiune pentru tineri, și în același timp demonstrează faptul ca modelele negative apar și în literatura clasică. [1]

Criticii acestui gen de ficțiune devin minoritari, opinia predominantă de astăzi fiind că literatura pentru tinerii adulți are mai multe în comun cu literatura care vizează publicul adult decât cu literatura pentru copii și, mai mult, romanele pentru tineri „sunt semnificative pentru noi toți, neținând seama de categoria de vârstă în care ne aflăm, deoarece ele se adresează condiției umane"[2] în contextul mai larg al literaturii pentru tineri, ficțiunea distopică trebuie luata în considerare, studiată și analizată, întrucât este parte a reconstrucției rolurilor de gen în literatura contemporană. Impactul celor mai populare titluri, cum ar fi trilogia *Jocurile Foamei* sau seria *Divergent,* o fac imposibil de ignorat. Cărțile distopice pentru tineri sunt mai întunecate și mai violente ca niciodată. Unii experți susțin că literatura distopică reflectă lumea noastră în schimbare. Evenimente precum Primul Război Mondial, Al Doilea Război Mondial, Războiul Rece, dar și cele mai recente precum gripa porcină, 11 septembrie, încălzirea globală și războaiele moderne din Afganistan și Irak au influențat autorii să scrie cărți distopice mai violente. Autorii sunt influențați și inspirați de o serie de evenimente însă deși nu putem ști cu certitudine dacă aceste evenimente mondiale sunt legate direct de noile tendințe din literatura distopică, știm că proza distopică pentru tineri portretizează societăți mai întunecate și mai violente și că tinerii citesc mai multă distopie ca niciodată. Genul are calități care îl fac accesibil tinerilor deoarece acești sunt atrași de literatura care conține un element de realism, acel ceva care îi face să reflecteze.. Ficțiunea distopică este, de asemenea, atractivă pentru tineri datorită dialogului său captivant, narațiunii la persoana întâi, și perspectivei unor lumi în care valorile s-au destrămat, dar care, în același timp, oferă și o șansă implicită de schimbare și salvare; nu numai că aceste lumi sunt sumbre, dar ele generează gândire critică cu privire la modul contemporan de viață, încurajând tinerii adulți să se gândească la locul lor în lume și la tipul de acțiune necesară pentru a pune în aplicare o schimbare pozitivă.

„Valul" distopiei pentru tineri a început odată cu succesul primei părți a trilogiei *The Hunger Games*, de Suzanne Collins, publicată in 2008, anul crizei mondiale financiare care a generat reflecția tinerilor cu privire la ce ar putea să aducă viitorul. În 2008, romancierul John Green a descris creșterea uriașă a literaturii distopice pentru adulții tineri într-un articol din New York Times Sunday Book Review numit „Scary New World", ca fiind tendința perioadei în literatura pentru tineri, lucru dovedit de publicarea a peste o duzină de romane distopice pentru tineri într-o perioadă de timp relativ scurtă.[3] In acest context se ridică întrebarea; care sunt caracteristicilor literaturii care atrag adolescenții și tinerii adulți? Appleyard susține că literatura care prezintă teme precum sexul, moartea, păcatul și prejudecățile este atractivă pentru tinerii cititori adulți. În plus, el susține că literatura pentru tineri nu separă clar binele și răul, așa cum se întâmplă în literatura pentru copii. Binele și răul sunt împletite cu emoțiile confuze și în continuă schimbare ale protagoniștilor acestor texte. Există mai mulți factori care fac un text să fie atractiv pentru cititorii tineri. Appleyard prezintă trei tipuri de răspunsuri pe care adolescenții le dau atunci când sunt întrebați de ce citesc anumite cărți. În primul rând, experimentează implicarea în roman și se identifică cu personajele. În al doilea rând, ei descriu aspectul realist al textului ca fiind antrenant, iar în al treilea rând, tinerii cititori adulți spun că un roman bun îi face să gândească. El explică faptul că acești factori sunt interconectați. Cititorul adolescent se identifică cu personaje din text și

[1] Chris Crowe, 2001. *Young adult literature: The problem with YA literature*. *English Journal* 90, no. 3: 146---150.

[2] Cindy Daniels Lou, *Literary theory and young adult literature: The open frontier in critical studies*. *Alan Review* 33,no.2:78---82.2006, p 79.

[3] Green, J. (2008, November 7). *Scary New World*. Retrieved from The New York Times: http://www.nytimes.com/ 2008/11/09/books/review/Green-t.html

experimentează implicarea în viața personajelor.[4] Acest lucru îi ajută să reflecteze asupra propriilor vieți și asupra lumii în care trăiesc. În același timp, Appleyard susține că adolescenții, cititorii tineri sunt atrași de obicei, de aceste subiecte și datorită elementelor realiste din ficțiune. Acestor cititori le plac anumite povești, deoarece sunt considerate adevărate sau normale.[5] Inițial, această afirmație pare să fie contradictorie cu popularitatea crescândă a genului distopian , deoarece ficțiunea distopică nu este fidelă vieții. Cu toate acestea, distopiile sunt o reflectare a preocupărilor globale, ele înfățișează o lume cu care cititorul s-ar putea confrunta dacă provocările cu care lumii reale nu sunt rezolvate. Distopiile au astfel un element al realității, deoarece își propun să transmită critici politice sau sociale. Întrucât cititorilor adolescenți le plac poveștile care îi determină sa mediteze asupra problemelor societății în care trăiesc, acest gen oferă cititorilor posibilitatea de a reflecta asupra acestor teme serioase și de a-și dezvolta gândirea critică..

Există atât similitudini, cât și diferențe semnificative între distopia tradițională și cea pentru tinerii adulți, întrucât amândouă tratează adesea aceleași teme, cum ar fi conformismul sau totalitarismul, însă deoarece cititorul vizat este unul mai tânăr, distopia pentru tineri tratează diferit aceste teme față de literatura distopică tradițională. În timp ce personajele distopice clasice sunt de obicei incapabile să se răzvrătească împotriva regimului totalitar, protagoniștii literaturii pentru tineri reușesc sa sfideze sistemul. În studiul său, Jeffery S. Kaplan susține că tinerii sunt atrași de o alternativă a realități descrise în ficțiunea distopică pentru tineri, mai ales după evenimentele din 11 septembrie, 2001, care au provocat o atenție sporită asupra violenței și terorii. El susține că acest lucru a condus la faptul că cititorii adolescenți sunt mai atrași de ficțiunea în care personajele locuiesc o lume care a fost răsturnată. Lupta pentru putere dintre adolescenți și adulți din viața reală este reprezentată în romanul distopic ca o bătălie între statul opresiv aflat în opoziție cu speranțele și așteptările tinerei generații pentru un viitor mai bun, iar aceste societăți disfuncționale declanșează în protagoniști dorința și forța de a se opune și de a produce o schimbare, chiar cu riscul propriei vieți. [6]

Când fac cunoștință cu literatura distopică, tinerii cititori, care se poate să fi observat faptul că societatea noastră se confruntă cu provocări majore, pot dobândi un sentiment de speranță, chiar se pot identifica cu protagonistul pe care aceste romane îl înfățișează și se pregătesc să salveze lumea noastră de distrugerea provocată de generațiile anterioare. Elementul speranței este mai explicit în ficțiunea distopică pentru tineri, element care separă distopia pentru tineri de distopia tradițională. Basu & co explică diferența dintre aceste două genuri afirmând că deși distopiile tradiționale, precum *1984* a lui George Orwell, scrisă în 1949, au fost în mare măsură „o extrapolare din prezent care implica un avertisment”[7], exemplele mai recente, în special pentru tineri, sunt în mod expres axate pe modul de utilizare a acestui avertisment pentru a crea noi posibilități de speranță utopică în spațiul textului. Lumile distopice sunt sumbre nu pentru că sunt menite să rămână simple semnale de avertizare, ci pentru că sunt menite a sublinia posibilitatea schimbării utopice chiar și în cele mai întunecate circumstanțe.

Ficțiunea distopică pentru adulți are o mult mai mare doză de optimism decât distopia tradițională. O temă comună a literaturii distopice tradiționale este situația aparent lipsită de

---

[4] Appleyard, J. A., *Adolescence: The reader as thinker*. In J. A. Appleyard, *Becoming a reader: the experience of fiction from childhood to adulthood* (pp. 94-120), Cambridge University Press, Cambridge,1991, p 100

[5] Ibidem p 107

[6] Kaplan, J. S. *The Changing Face of Young Adult Literature: What Teachers and Researchers Need to Know to Enhance Their Practice and Inquiry*. în J. A. Hayn, & J. S. Kaplan, *Teaching Young Adult Literature Today* (pp. 19-40). Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers,2012.,p125.

[7] Basu, B., Broad, K. R., & Hintz, C. (2013). *Contemporary Dystopian Fiction for YoungAdults: Brave New Teenagers*. New York: Routledge, p 6

speranță în care se găsesc personajele. Se pot face încercări de individualism și rebeliune, dar puterea totalitară triumfă întotdeauna. Acest rezultat oferă publicului său critici politice sau sociale dure, precum și un avertisment ferm. Cu toate acestea, în ficțiunea distopică pentru tineri, rebeliunile împotriva sistemului opresor au succes. Protagoniștii adolescenților reușesc să își elibereze societatea de stricturile totalitarismului sau de alte provocări distopice[8]. Astfel de exemple se regăsesc atât în trilogia *Jocurile Foamei*, cât și în seria *Divergent Jocurilor Foamei* o are protagonistă pe Katniss Everdeen, ale cărei acțiuni duc la o rebeliune care pune capăt tradiției brutale de sacrificare a douăzeci și trei de adolescenți în fiecare an pentru distracția elitei. Căderea acestui guvern reintroduce prosperitatea pentru restul populației, deoarece acestea sunt eliberate de regimul distopian. În trilogia *Divergent,* protagonista Tris Prior este capabilă să răstoarne un guvern care este axat pe menținerea controlului prin împărțirea societății în grupuri rigide, așa-numitele facțiuni. Fiecare grup este dedicat unei singure calități umane. Acțiunile lui Tris duc la eliberarea poporului ei și la sfârșitul sistemului fracțiunii. Speranța este mereu prezentă în ficțiunea distopică pentru tineri. Von Mossner susține că eșecul de a oferi audienței speranță ar fi lipsit de etică. [9] Cititorii tineri sunt conștienți că există șanse pentru schimbări utopice chiar și în cele mai sumbre scenarii distopice.

Ficțiunea distopică pentru tineri se bucură de o mare diversitate întrucât autorii Autorii ating  o gamă largă de probleme și aleg să le abordeze în moduri diferite. Cu toate acestea, Basu & co identifică anumite teme care descriu temerile și provocările centrale ale societății contemporane a cititorilor tineri, reflectate într-un cadru distopic. Exemple de teme proeminente sunt distrugerea mediului, post-apocalipsa și conformitatea. În plus, ei susțin că unul dintre obiectivele generale ale ficțiunii distopice este de a înspăimânta și avertiza cititorul abordând preocupări comune, cum ar fi libertatea și autodeterminarea, provocările ecologice și alte tipuri de catastrofe iminente.[10] Secolul XXI este plin de provocări de mediu iar tema degradării mediului este articulată frecvent în societatea noastră contemporană, prin urmare, devine un subiect familiar pentru literatura distopică. Tratarea acestei teme îi poate informa pe cititori despre capcanele degradării mediului, funcționând ca semnale de avertizare, oferind în același timp exemple de protagoniști adolescenți care învață să se adapteze și să supraviețuiască în condiții potrivnice. Strâns legată de degradarea mediului este reprezentarea tehnologiei în literatura distopică pentru tineri, care poate oferi cititorilor adolescenți atât teamă, cât și speranță, deoarece cititorii YA sunt expuși atât la partea negativă cât și la cea pozitivă a progreselor tehnologice. Mai mult, Ostry susține că dezvoltarea tehnologică este adesea legată de criticile referitoare la cultura și consumarismul tinerilor adulți, precum și de problemele ecologice. Ea explică faptul că literatura distopică pentru tineri descrie adesea complexitatea problemelor de mediu și tehnologice și, prin această conexiune, poate invita cititorii adolescenți să își regândească relația atât cu mediul, cât și cu tehnologia.[11]

O altă temă care este frecvent explorată în literatura distopică pentru tineri este conformitatea. Scrierile utopice și distopice abordează temerile, întrebările și problemele care trezesc interesul tinerilor. Deoarece viața tinerilor este din ce în ce mai controlată, conformitatea este o temă de actualitate în cadrul acestui gen. Conformitatea în scrierea distopică pentru adulții tineri este de obicei reflectată de un sistem opresiv în care creativitatea și individualitatea sunt descurajate sau suprimate Potrivit lui Basu &Co descrierea unei societăți conformiste este adesea exagerată pentru efect dramatic, precum și lupta dintre protagonistul adolescent și o autoritate opresivă. Ei susțin că romanele care

[8] Ibidem p 6
[9] Ibidem, p 17
[10] Ibidem, pp1-5
[11] Ibidem, pp 101-102

tratează această temă încearcă să ilustreze un echilibru adecvat între libertatea personală și armonia socială.[12] Acest aspect al temei conformiste poate fi un atu valoros întrucât conformitatea este legată de tema libertății și a autodeterminării. Ficțiunea distopică care vizează tinerii se adresează frecvent unei alte teme populare în rândul adolescenților și anume evadarea din strictețea convenției sociale, care poate oferi cititorilor un respiro la viața de zi cu zi.[13] Mai mult, Basu și colaboratorii susțin că prin sublinierea provocărilor precum degradarea mediului sau fricțiunea politică, protagoniștii adolescenți sunt capabili să descopere eșecurile și acțiunile greșite ale societății lor și în acest fel experimentează o trezire din inerție. Ei adaugă că acest lucru le poate spori gradul de conștientizare și îi poate ajuta să continue călătoria lor din copilărie până la maturitate. Prin urmare, se poate argumenta că acest gen conține elemente ale romanului de vârstă majoră sau Bildungsroman.[14]

Romanele distopice pentru tineri sunt foarte didactice și caută să educe cititorul în ceea ce privește problemele cu care se confruntă umanitatea, oferind în același timp un escapism din propria realitate a cititorului. Nu numai că își învață cititorii despre lumea reală în care adolescenții vor intra în curând ca adulți, dar ficțiunea distopică îi încurajează pe cititori să afle mai multe despre ei înșiși și cum să devină adulți maturi. În acest sens, un roman distopic pentru adolescenți este similar cu un Bildungsroman, deoarece ambii folosesc „lupte politice, dezastre ecologice sau alte forme de frământări ca elemente catalizatoare pentru atingerea maturității”[15].

## BIBLIOGRAPHY


Appleyard, J. A., *Adolescence: The reader as thinker*. In J. A. Appleyard, *Becoming a reader: the experience of fiction from childhood to adulthood* (pp. 94-120), Cambridge,Cambridge University Press ,1991

Basu, B., Broad, K. R., & Hintz, C., *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. New York: Routledge, 2014.

Claeys, Gregory, *Dystopia - A Natural History*, Londra, Oxford University Press, 2018.

Collins, Suzanne, *Jocurile Foamei*, București, Nemira Publishing House, 2010.

Collins, Suzanne, *Revolta*, București, Nemira Publishing House, 2010.

Collins, Suzanne, *Sfidarea*, București, Nemira Publishing House, 2010.

Crowe, Chris, 2001, *Young adult literature: The problem with YA literature*. English Journal 90, no. 3: 146---150.

Daniels, Cindy, Lou, *Literary theory and young adult literature: The open frontier in critical studies. Alan Review,*2006.

Green, J. *Scary New World*. Retrieved from The New York Times: http://www.nytimes.com /2008/11/09/books/review/Green-t.html, November, 2008.

Kaplan, J. S. *The Changing Face of Young Adult Literature: What Teachers and Researchers Need to Know to Enhance Their Practice and Inquiry*. în J. A. Hayn, & J. S. Kaplan, *Teaching Young Adult Literature Today,*Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers,2012.

Peters, F. Ryan. *The Global Dystopian: Twenty-first century Globalization , Terrorism, and Urban Destruction,* Chicago, Loyola University, 2015.


[12] Balaka Balaka, K.R. Broad, & C. Hintz, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. New York: Routledge, 2013, pp 3-4.
[13] Ibidem, pp 5-6
[14] Ibidem, p 7.
[15] Ibidem pp 5-6

Voigts, E., & Boller, A. *"Young Adult Dystopia: Suzanne Collins' The Hunger Games Trilogy (2008-2010).* In *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classics - Tendencies - Model Interpretations*, Trier, Ed. E. Voigts, & A. Boller. 2014

## *THE ROMANI PEOPLE- IDENTITY PROFILE*

**Daniela Pătru (Iliescu)**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract*: *According to the results of the Census in 2011, the population of Romania was 20.121.641 of inhabitants, 16.792.868 being Romanians and the minorities counted 2.091.963, the others not having declared their nationality. As specified by the statistics, the Hungarians(1.227.623) and the Gypsies(621.573) are the most numerous ethnicities in our country. The analysis of the elements which form the political and cultural identity of the minorities in Romania represents an element that helps the understanding, the assumption and the importance of the cultural diversity, of the historical events and processes in wider historical and chronological contexts ( Romanian or European, historical, cultural or civilisation). It is known that the ethnical minorities complement the Romanian traditions and culture, providing an overview on the way in which the traditions of both minorities and majorities influenced and intensified each other throughout the years. In accordance with the Census in 2011, the minority population represents almost 11 % of 20,1 million inhabitants. The ethnical minorities in Romania particularizes through many identity features, features which show the identity distinctive characteristics, the minorities trying hard to preserve and to pass them on to the next generations in all the ages.*

*Keywords: The Romani People, identity profile, traditions, minority*

Dacă ne raportăm la rezultatele Recensământului din 2011[1] , populația României era de 20.121.641 de locuitori, românii fiind în număr de 16.792.868 şi minorităţi-2.091.963, ceilalţi nedeclarându-şi apartenenţa etnică. Consultând statisticile, se observă faptul că cele mai numeroase etnii din România sunt maghiarii (1.227.623) şi romii (621.573).

Dacă ne raportăm însă diacronic la minorităţile etnice din judeţul Vâlcea este evident că au existat perioade în care unele etnii au fost mai numeroase, dar care , în timp, au fost asimilate prin căsătorii mixte sau au emigrat. Cu toate acestea, contribuţia lor la îmbogăţirea vieţii sociale şi culturale a ţării noastre este evidentă.

Minorităţile etnice aflate din România se identifică prin numeroase trăsături particulare care conturează specificul identitar pe care acestea îl transmit din generaţie în generaţie. Analiza elementelor care constituie identitatea politică şi culturală a minorităţilor din România constituie un element care contribuie la înţelegerea, asumarea şi valorizarea diversităţii culturale, a evenimentelor şi proceselor istorice în contexte istorice şi cronologice mai largi (românesc, european sau de istorie, cultură şi civilizaţie).

Se ştie că etniile minoritare completează tradiţiile şi cultura românească, oferind o privire de ansamblu asupra modului în care tradiţiile minorităţilor şi ale majorităţii s-au influenţat şi s-au potenţat reciproc de-a lungul timpului. Conform recensământului din anul 2011, populaţia minoritară reprezintă un procent de circa 11 % din totalul de 20,1 milioane locuitori.

Minorităţile etnice din România se particularizează prin numeroase trăsături identitare, trăsături care creionează specificul identitar, minoritarii străduindu-se, de-a lungul timpului, să le conserve şi să le transmită generaţiilor viitoare.

**Romii. Denominaţii**

Cuvântul *ţigan* nu există în vocabularul limbii romani. Acest lexem este peiorativ şi este atribuit romilor prin intermediul procesului de heteroidentificare. Termenul *ţigan* vine

[1] http:/www.recensământromânia.ro/rezultate-2/, tabel sR_Tab_8.

din limba greacă, din *athinganoy* sau *athinganos* care are sensul de *impur* sau de *păgân* și desemnează un apelativ fără suport științific pentru numirea unei minorități etnice de către clericii vremii care considerau respectivul grup eretic. Fiind atestat pentru prima dată în anul 1068, în Imperiul Bizantin, lexemul *athinganoy* se referă la un grup de nomazi necredincioși, vrăjitori, un pericol pentru creștinii care trebuiau să se ferească de ei.

Pe teritoriul românesc, termenul *aţigan*, devenit apoi *țigan*, denumea starea socială de rob, în niciun caz etnia, încă de la prima atestare din anul 1385. Cuvântul *țigan* are un sens peiorativ, sens care se desprinde și din proverbele întâlnite în folclorul românesc: *Te-ai înecat ca țiganul la mal, Nici țiganul nu-i ca omul, nici răchita nu-i ca pomul, Țiganul e țigan și- n ziua de Paște, Nu te țigăni, A ajuns țiganul împărat și pe tată-său l-a spânzurat, Dumnezeu să te ferească de român ciocoit și de țigan boierit, A se muta ca țiganul cu cortul* etc.

Înlocuirea cuvântului *țigan* cu *rom* a generat o serie de controverse care s-au manifestat la nivel internațional. În spațiul românesc, această schimbare a provocat discuții aprinse, culminând cu demersul Consiliului Național pentru Combaterea Discriminării care consta în rectificarea lexemului *țigan* din a doua ediție a Dicționarului Explicativ al limbii române, motivând faptul că termenul este batjocoritor la adresa minorității rome.

„În limba rromani, cuvântul «ţigan» nu există. Termenul nu are nici o legătură cu autoidentificarea în limba rromani a etniei rromilor, ci este un cuvânt profund peiorativ folosit de alteritate/nerromi pentru a insulta rromii. Termenul greşit şi neştiintific de «ţigan» este, din păcate, uneori asumat de către unii rromi, în special de către cei care nu vorbesc limba rromani, din necunoaştere, dar şi de către unii rromi care vorbesc limba rromani [s.n.], ca forma de «captatio benevolentiae», pentru a mulţumi interlocutorul nerrom. Termenul de «ţigan» provine din limba greacă medie, din «athinganos/athinganoy», semnificaţiile cuvântului fiind următoarele: «păgân», «eretic», «de neatins» sau «impur». [...] În Ţările Române, încă de la prima atestare a rromilor, din 1385, semnalată tot în documentele unei mănăstiri, Vodiţa, termenul «aţigan», care a devenit mai târziu «ţigan», desemna o stare socială, aceea de rob, nicidecum etnia. [...] Se conturează astfel două sensuri ale cuvântului «ţigan»: mai întâii erezie şi apoi statut social aflat în afara sistemului ierarhic al societăţii”[2].

Termenul nou, *rom*, este un cuvânt vechi din limba romani, care are înțelesul *de om de-al nostru, din etnia noastră*, idee pe care a susținut-o cu documente lingvistul Marcel Courthiade. O altă ipoteză[3] se referă la faptul că termenul *rom* vine de la cuvântul prakrit *dom* care semnifică *om*. Cuvântul a evoluat din punct de vedere fonetic în cuvântul *rom*:

„Evoluția fonetică a condus la transformarea cuvântului *dom*, cu *d* centralizat, în cuvântul *rrom*, cu *r* nazalizat, motiv pentru care, în limba romani, scrierea corectă a cuvântului *rrom* este cu dublu *r*, pentru a sublinia pronunția nazalizată a termenului.”[4]

**Organizarea internă a etniei rome**

În familia tradițională, fiecare membru are un statut specific, cunoscând ce are voie să facă și ce nu. Este evitat astfel conflictul dintre generații, conflict ce determină multe probleme în societatea modernă. Individul este dependent de familia sa, valorile colectivității fiind cele care guvernează societetea romă care este una închisă, tradițională. Bărbatul este, fără îndoială, capul familiei, fiind cel responsabil cu aducerea banilor în casă; femeia are obligația de a educa și forma copiii, dar și de a se ocupa cu gospodăria sau cu îngrijirea

[2] Apud Grigore Delia, *De ce rrom și nu țigan*, în *Cotidianul,* 10 noiembrie 2007, http://old.cotidianul.ro/paulaseling.

[3] Apud Kenrick Donald, *Romii: din India la Mediterana, Centre des recherché tsiganes*, Editura Alternative, București, 1997, p. 23

[4] Dumitrescu Doru, Căpiță Carol, Manea Mihai (coord.), Istoria minorităților naționale, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p. 63.

bătrânilor. Femeia își poate aduce contribuția la veniturile familiei, vânzând obiectele pe care le meșterește bărbatul.

Bătrânii (*amare phure/bătrânii noștri*) se bucură de un respect deosebit. Această denumire, trebuie să remarcăm, se referă nu doar la membrii familiei, ci la toți bătrânii din comunitatea respectivă. De aceea, romii nu-și vor duce bătrânii la azil, indiferent de situație. Bătrânii au statutul cel mai important în familia romă; ei sunt judecători (bărbații) și vindecătoare sau vrăjitoare (femeile). Bărbații bătrâni au în societatea romă responsabilitate, onoare, înțelepciune, iar femeile bătrâne devin curate abia după ce intră în imposibilitatea procreerii, când se presupune că relațiile sexuale încetează, femeile fiind considerate murdare până la menopauză.

Conflictele se desfășoară în sânul comunităților rome, tradiție ce se păstrează neschimbată: ,,*ma kar e phralenge* (între frați), prin judecata de pace, *i kris*, precedată de dezbaterea cazului între rude, *o divano*, hotărârea *krisului* se ia prin consens și justiția este reconciliatorie/de pace, nu punitivă, compensatorie: (urmărește, în primul rând, compensarea victimei, nu neapărat pedepsirea vinovatului), reparatorie (urmărește reconstituirea echilibrului intercomunitar) și distributivă (ambele părți au partea lor de dreptate și trebuie să li se dea partea lor de satisfacție); de vreme ce nu există adevăr absolut, încrederea și respectul reciproc sunt bazele comunicării și ale comuniunii."[5]

*Romanipenul* reprezintă legea în tradiția romă, principalul mod de control și de sancțiune în sânul minorității rome, *i kris* reprezintă legea romă care se aplică pentru a rezolva amiabil problemele din colectivitatea romă, *krisnitorul* este judecătorul care reprezintă o instanță morală supremă; *bulibașa* este acel conducător consfințit prin tradiție care reprezintă autoritatea absolută, fiind, în același timp, și facilitatorul în relațiile dintre minoritarii romi și majoritarii neromi; *i pakiv* semnifică onoarea, împăcarea, dar și credința în aplanarea conflictelor, *o phralipe* este spiritual solidar, frăția; *o phuro*, este bătrânul înțelept, cel care face legătura între prezent și viitor prin transmiterea unor valori identitare fundamentale, *i phuri* este bătrâna care vindecă și protejează, vrăjitoarea sau vindecătoarea.

**Ocupații**

Dacă ne raportăm la ocupațiile romilor de-a lungul timpului, observăm faptul că ei au fost meșteșugari care și-au adus contribuția la dezvoltarea economică a țării noastre. Una din ocupațiile cele mai importante a fost fierăria: ,,Aceasta devine în tot Evul Mediu o ocupație țigănească. Confecționarea uneltelor din fier, potcoave, cuie, arme, armuri, a reprezentat ocupația de căpetenie a lăieților. Alții confecționau unelte casnice mărunte, cuțite, securi, topoare, broaște etc. Alte meserii practicate erau sităria, pietrăria, fabricarea lingurilor sau a șeilor, dar și a ciubotelor, cărămizilor, în timp ce țigăncile erau slujnice, bucătărese. Ei exercitau de regulă și meseriile sau ocupațiile degradante, precum cea de călău, higher, gropari etc. Îndeletnicilile agrare erau destul de rare în rândul țiganilor."[6]

O altă ocupație tradițională este în comunitatea romă lăutăria. Îi amintim aici pe câțiva dintre lăutarii extraordinari care au rămas în memoria colectivă a poporului român: Barbu Lăutaru, Petrea Crețu-Solcanu, Zavaidoc, Grigoraș Dinicu, Maria Lătărețu, lăutarii din Clejani etc. Această ocupație a fost transmisă din generație în generație; romii cântă la petreceri, la târguri, la nunți; muzica se însușea ,,după ureche" fără a cunoaște notele muzicale; astăzi situația s-a schimbat, numeroși lăutari de etnie romă având studii în domeniu. Vioara este cel mai îndrăgit instrument muzical, apoi lăuta, țambalul și acordeonul. În zona noastră, muzica lăutărească a comunității rome îmbină ritmuri autohtone cu ritmuri

[5] Dumitrescu Doru, Căpiță Carol, Manea Mihai (coord.), Istoria minorităților naționale, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p. 69.

[6] Nicoară Toader, *Istoria și tradițiile minorităților din România*, Ministerul Educației și Cercetării, București, 2005, p. 57.

orientale, cu deosebire turceşti, binecunoscuta ,,manea", acestea fiind cântece de iubire, interpretate cu jale.

Fiind parte a vieţii artistice a comunităţii rome, muzica acestei etnii poate să aibă un rol ritualic (bocetul, de exemplu) sau neritualic (cântecul de leagăn sau cântecul de dragoste) şi contribuie la veniturile artiştilor romi.

De-a lungul timpului, pentru că societatea umană a evoluat, au existat meserii care s-au pierdut sau care sunt pe punctual de a dispărea: prelucrarea pieilor de animale, din care făceau ciururi şi site, prelucrarea părului de animale, din care făceau pensule şi perii, prelucrarea osului şi a cornului, din care făceau nasturi, mânere de cuţit etc., dar şi cărămidăritul sau negustoria de cai.

Ursăritul ete o altă meserie a romilor care se plasa între magie şi spectacol. Ursul simboliza-în viziunea romilor-puterea şi fertilitatea, animalul totemic având semnificaţii taumaturgice, dar şi de fecundizare. Ursul putea vindeca de farmece, de sperietură, de iele, de tot felul de rele sau boli.

**Tradiţii de familie**

Antagonismul *pur/impur* (*ujo/mahrime*) este fundamental pentru modul de viaţă tradiţional al romilor. Implicând atât fizicul, cât şi psihicul, conceptul de pur presupune, în primul rând, puritate morală. Cultura tradiţională romă considera corpul omenesc ca fiind împărţit în două: partea de la mijloc în jos este spurcată (impură), iar partea de la mijloc în sus este pură. Dacă se atinge partea de la brâu în jos, se produce o contaminare de natură spirituală.

Pornind de la conceptul de *pur*, ajungem la un principiu fundamental al educaţiei rome, *lajimosul* (*ruşinea*), în acest sens, virginitatea fetei rome în momentul căsătoriei fiind sacră, deoarece conceptul de *pur* trimite la un rit de inaugurare, de creaţie, ca şi prima sarcină şi naşterea[7]. ,,Preţul miresei", valoare a culturii tradiţionale rome, semnifică atât calităţi fizice, cât şi calităţi morale ale tinerei care se va căsători, frumuseţe fizică, dar, mai ales, frumuseţe morală. ,,Preţul miresei" semnifică trăinicia căsătoriei, respectul reciproc.

Legea esenţială a romilor este *Romanipenul* (,,dharma romilor"), care este un sistem de concepte, de valori, de norme care are în central său modelul de identitate al tradiţiei rome-familia extinsă: ,, Tradiţia comunităţii de romi de a trăi în familii extinse. Această tradiţie reprezintă reacţia sedimentată de secole la condiţiile dificile de viaţă (lipsă de pământ pentru construcţia de case, resurse economice scăzute), la care trebuie adăugată şi o anumită orientare defensivă a comunităţilor de romi. Traiul împreună oferă mai multă securitate în cadrul unei colectivităţi diferite ca mod de viaţă şi, nu rareori, ostilă. Probabil că şi atitudinea populaţiei majoritare de a se delimita de romi a contribuit la concentrarea populaţiei de romi în comunităţi omogene fapt care a favorizat la rândul său familia extinsă"[8].

Această familie extinsă este dependentă de grupul în care se încadrează. Acest tip de familie este direcţionat în mod exclusiv către timpul prezent, fără interes faţă de trecutul istoric, singura realitate care o preocupă fiind familia; fiecare individ care aparţine comunităţii rome are obligaţia de a-şi cunoaşte genealogia, cunoaştere care se materializează în tabuuri şi cutume.

Pornind de la ideea că tot ce este omenesc este şi efemer, *Romanipenul* nu presupune construirea de edificii, ci stabileşte un mod de comunicare cu prezentul care se axează pe experienţa colectivităţii. În acest sens, minoritarii romi se raportează la un prezent perpetuu. Concretizările acestui mod de a vedea lumea sunt familia, copii, soborul (krisul bătrânilor), legea (phralipe), puritatea şi onoarea.

[7] Nicoară Toader, *Istoria şi tradiţiile minorităţilor din România*, Ministerul Educaţiei şi Cercetării, Bucureşti, 2005, p. 79.
[8] Zamfir Elena, Zamfir Cătălin, *Ţiganii între ignorare şi îngrijorare*, Editura alternative, Bucureşti, 1993, p. 67.

Costumul tradiţional rom respectă ideea că trupul omenesc este împărţit în două, partea superioară, care este pură, de la brâu în sus, şi partea inferioară, care este alterată, de la brâu în jos. De aceea, costumul tradiţional nu poate fi format decât din două părţi: una pentru partea de sus şi alta pentru partea de jos a corpului. Costumul tradiţional al femeii rome este format din fustă (i ţoha), şorţul (o gad), basmaua (o diklo) şi papucii (la papucia). Una dintre regulile pe care trebuie să le respecte femeia romă este cea conform căreia fusta nu trebuie îmbrăcată niciodată pe cap, deoarece este spurcată. Şorţul este obligatoriu a fi purtat de femeile aflate la menstruaţie şi de cele însărcinate drept scut împotriva impurităţii. Basmaua este, de asemenea, pură. Părul femeii este considerat impur, de aceea se poartă împletit în cozi pentru fetele mari şi împletit în cozi şi acoperit pentru femeile măritate. Genunchii şi gleznele sunt considerate a fi părţi ruşinoase ale corpului omenesc şi, în consecinţă, trebuie să fie acoperite întotdeauna şi la bărbaţi, şi la femei. Deci, bărbaţii vor purta mereu pantaloni lungi, iar femeile fuste lungi. În concordanţă cu această tradiţie, bluzele şi cămăşile nu se spală niciodată împreună cu pantalonii şi fustele şi nici măcar în aceleaşi vase.

Este necesar să specificăm felul în care romii înţeleg istoria comparativ cu populaţia majoritară. Populaţiile majoritare sunt, în mare măsură, grupuri majoritare statice, care stabilesc relaţii de lungă durată cu semenii lor. Aceste relaţii permanente duc la stabilirea de obligaţii şi norme bine determinate. Având acest sentiment al permanenţei, majoritarii construiesc pentru viitor, dar se raportează obligatoriu la trecutul istoric.

În opoziţie cu populaţia majoritară, romii au fost nomazi, deci cunosc mereu alţi oameni şi alte locuri, nedezvoltând relaţii durabile. Ei construiesc relaţii de schimb, temporare. Nerămânând mult într-un loc, pe romi nu îi interesează timpul cronologic, liniar, ci prezentul continuu, circular. A prezenta clasic istoria romilor este în opoziţie cu felul în care romii percep timpul.

Totuşi, după ce poporul rom a fost recunoscut ca minoritate etnică la nivel european şi internaţional, aceştia şi-au stabilit câteva simboluri esenţiale pentru orice naţiune: Steagul mondial al romilor, Ziua Internaţională a Romilor -8 aprilie, imnul internaţional al romilor, ,,Gelem, gelem" (,,Am tot umblat"). Toate aceste simboluri au fost stabilite pe 8 aprilie 1990, la Londra, la Primul Congres Internaţional al Romilor.

**Patrimoniul comun**

Orice analiză a contribuţiei romilor la patrimonial comun trebuie să înceapă de la două realităţi: stabilirea acestora pe suprafaţa ţării noastre şi absenţa unui teritoriu de pe suprafaţa României locuit doar de romi, aşa cum s-a întâmplat cu celelalte etnii. Cele două au permis naşterea unei culturi ,,cu caracter simbiotic"[9]. Lipsa teritoriului şi ,,caracterul dispersat al vieţii rromilor"[10] au dus la absenţa unor lăcaşuri de cultură, educaţionale sau religioase. Comparând din acest punct de vedere minoritatea romă cu celelalte minorităţi, se observă faptul că situaţia etniei rome este unică: romii şi-au dezvoltat, obiceiurile, tradiţiile, credinţele, cutumele ,,în simbioză cu populaţiile majoritare de contact influenţându-se şi completându-se reciproc[11].

**Religiile şi instituţiile religioase**

In România, cei mai mulţi romi sunt ortodocşi, dar există şi romi musulumani; de asemenea, o parte foarte importantă s-a orientat spre alte culte creştine: penticostali, baptişti, adventişti etc, în principal pentru că romii se simt în siguranţă din punct de vedere etnic în cadrul cultelor respective, deoarece sunt promovate numeroase elemente ale profilului

[9] Burtea Vasile, *Rromii în sincronia şi diacronia populaţiilor de contact*, Editura Lumina Lex, Bucureşti, 2002, p. 150.
[10] Zamfir Elena, Zamfir Cătălin, *Ţiganii între ignorare şi îngrijorare*, Editura Alternative, Bucureşti, 1993, p. 92.
[11] Dumitrescu Doru, Căpiţă Carol, Manea Mihai (coord.), *Istoria minorităţilor naţionale*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2008, p. 207.

identitar rom: îmbrăcămintea tradițională, muzica tradițională romani, respectul acordat în funcție de statut și de vârstă, valori foarte importante ale culturii rome ca onoarea și credința. În acest sens, au fost înființate lăcașuri de cult, centre creștine ale romilor, aceste instituții oferind minorității rome, în primul rând, stimă de sine, unitate și coeziune.

Deși nu au avut instituții de cultură proprii, romii nu doar și-au însușit cultura majoritarilor, ci au transmis acestora propria cultură. Meserii ca lăutăria, fierăritul, zidăritul au fost învățate de majoritari de la minoritarii romi. Fără îndoială că romii, cu meseriile lor diverse și necesare, și-au adus aportul la modernizarea țării noastre și la realizarea patrimoniului român.

Atunci când se raportează la divinitate, romii dovedesc un respect ieșit din comun pentru Fecioara Maria, cea mai importantă sărbătoare a romilor căldărari fiind pe 8 septembrie, sărbătoare ce presupune pelerinajul la Mănăstirea Bistrița, în județul Vâlcea. Este de remarcat faptul că minoritatea romă are un respect deosebit pentru sfinte, în acest sens amintim alte două mari pelerinaje: cel al romilor de credință ortodoxă la moaștele Sfintei Paraschiva (14 septembrie, Iași) și cel al romilor din Apusul Europei la Sfânta Sara (în 24-25 mai, la Carmargue, Franța).

*Romanipenul* este un ansamblu de norme care se raportează la un *prezent perpetuu* transformat în fiecare clipă în *viitor perpetuu* care prezintă memoria culturală potrivit felului în care romii percep timpul, care nu este linear, continuu, ci *discontinuu, circular*.

Viziunea dualã asupra vieții, care constă în antagonismul pur/impur, se întâlnește și la modul în care romii se raportează la ceea ce iese din cotidian, la supranatural; se observă un raport de complementareitate: Dumnezeu, forță a binelui, și Diavolul, reprezentare a răului, fiind vitali echilibrului universului.

## BIBLIOGRAPHY


1. Fraser, Angus, *Țiganii, Originile, migrația și prezența lor în Europa,* Editura Humanitas, București, 1995.
2. Ponce, Emanuelle, *Țiganii din România, o minoritate în tranziție*, Imprimeriile Media PRO Brașov, 1995.
3. Zamfir, Elena, Zamfir, Cătălin (coord.), *Țiganii între ignorare și îngrijorare*, Editura Alternative, București, 1993.
4. Kenrick, Donald, *Zingari Dall'India al Mediterraneo. La migratione degli Zingari*, Tradotto dall'inglese da Andrea Mauri, Roma-Centro Studi Zingari-Amicia, 1995.
5. Chelcea, Ion, *Țiganii din România, Monografie etnografică*, Editura Institutului Național de Statistică, București, 1944.
6. Nicoară, Tudor, *Istoria și tradițiile minorităților din România*, Ministerul Educației și cercetării, 2005.
7. Dumitrescu, Doru, Căpiță, Carol, Manea, Mihai (coord.), *Istoria minorităților naționale din România*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008.
8. Kenrich, Donald, Puxon, Gratton, *The Destiny of Europe's Gypsies*, Basic Books, 1973.
9. Grigore Delia, *De ce rrom și nu țigan*, în *Cotidianul*, 10 noiembrie 2007.
10. Carmen Ionela, Banța (coord.), *Minoritățile din Oltenia, Studii culturale*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2015.
11. Achim, Venera şi Achim, Viorel (coord.), *Minorităţile etnice în România în secolul al XIX*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2010 .
12. Achim, Viorel, *Ţiganii în istoria României*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1998.

# *THEMATIC PATHS IN PANAIT ISTRATI'S WRITING*

**Daniela Turcu (Bobu)**
**PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați**

*Abstract: Since the aim of our discourse is to identify the main thematic layers in IstratI's work, we will direct it towards the evocation of certain biographical routes, then we will analyse the recurring themes, symbols and obsessive metaphors. The reference point in selecting the corpus of texts written by Panait Istrati will be the classification proposed by acad. Eugen Simion, in 2019, which clustered Istrate's narrative in: 1) The Danube-Balkan cycle; 2) The outlaw prose cycle; 3) The Picaresque prose cycle; 4) The confessional prose. Our study will emphasize the recurrence of themes such as Amity and the Mirage of Voyage, then it will investigate Istrati's archetypal background with examples of obsessive metaphors and symbol characters. From the plural identity of Istrati's characters, we will attempt to rebuild, such as a puzzle, Panait Istrati's representative identity profile.*

*Keywords: recurring themes, amity, voyage, obsessive metaphors*

De pe plaiuri mioritice, de la marginea unei Brăile cosmopolite, s-a ivit un scriitor atipic, Panait Istrati. Fiu al unei spălătorese, acesta a crescut fără tată, cunoscând simplitatea vieții la țară, în Baldovinești. În primii ani ai formării sale, Panait Istrati a trăit alături de mamă și frații acesteia, a urmat clasele primare și a vrut să fie „băiat de prăvălie" la taverna lui Kir Leonida. Într-un asemenea mediu, în mahalaua românească a Brăilei, crește și se formează ca om, își strigă disperarea, chiar voind să-și ia zilele. Doar hazardul a făcut ca ultimele sale frământări să-i fie ascultate, chiar înțelese, într-o oarecare măsură. În împrejurări suicidale, rândurile scrise cu deznădejde au ajuns la Romain Rolland, cel ce-i va deveni prieten și mentor. Astfel, traseul biografic al scriitorului brăilean se înfiripă din experiențe de viață trăită, din prietenii ce dăinuie peste timp, din năzuințe și trăiri intense. Așadar, demersul nostru analitic trebuie să lămurească principala interferență a biograficului cu opera, fapt ce reclamă orientarea discursului spre evocarea unor trasee biografice, în scopul analizării principalelor teme recurente, cu evidențierea de simboluri și metafore obsedante. Pentru că spațiul autobiografic devine un barometru al exprimării vieții interioare a lui Panait Istrati, încă din prima parte a studiului nostru ne vom îndrepta atenția asupra spațiului dunărean-balcanic, urmărind teme precum identitatea, călătoria, prietenia. Aceste axe tematice vor fi raportate la anumite scrieri istratiene și vom lua drept punct de referință recenta clasificare propusă de acad. Eugen Simion, în 2019[1], când grupa narațiunile lui Panait Istrati în: 1) Ciclul dunărean-balcanic; 2) Ciclul prozei haiducești; 3) Ciclul prozei picarești; 4) Proza confesivă.

Problematica identității ca element structurant în universul ficțional istratian rămâne pentru studiul nostru un subiect complex, însă îl vom aborda din perspectivă naratologică. În căutarea unui profil identitar reprezentativ ne folosim de paradigma narativă și remarcăm felul în care scriitorul se proiectează, prin poveste și personaje, la lumea lui. Scriitorul intră în dialog cu personajele pe care le creează, în fond *alter-ego*-uri de hârtie, iar labirinturile narative prin care se perindă autorul, personajele și cititorii sunt fascinante. Literatura lui Istrati este, în esență, o (re)scriere de sine, o formă de autoconstituire a identității. Prin actul scrierii credem că Istrati găsește o cale către sine însuși. Plecat dintr-un infern existențial, din lumea mahalalei, Istrati caută cunoașterea, evadarea și regăsirea. Lecția epică a marilor scrieri

[1] A se vedea *Opere. Panait Istrati, I. „Romanul lui Adrian Zograf"*, INTRODUCERE de Eugen Simion, pp. XXVII-XXVIII, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2019.

istratiene începe cu memoria spațiului de origine, continuă cu evocarea unor prietenii trainice și se împlinește aventuros, sub cerul Mediteranei. Pentru a ilustra multiplele fațete ale personalității istratiene ne-am selectat textele de referință, ilustrând prin cartea *Chira Chiralina*, ciclul dunărean-balcanic, prin *Prezentarea haiducilor*, ciclul prozei haiducești, prin romanul *În lumea Mediteranei,* ciclul prozei picarești, iar prin *Spovedanie pentru învinși*, proza confesivă.

După cum a fost și intitulat, primul ciclu de narațiuni istratiene, Ciclul dunărean-balcanic, se va referi la Brăila ca topos narativ, dar și la și spațiul balcanic. În paginile romanului *Chira Chiralina* identificăm mărci ale identității narative, iar Brăila devine spațiul matricial, un loc încărcat de istorie și amintiri, nostalgii și pasiuni. Poveștile sunt spuse de Adrian Zografi, *alter-ego*-ul scriitorului, și de Stavru, ,,derbedeul tuturor iarmaroacelor, un flecar cu aerul unui geambaș hoțoman". Cei doi sunt proiecții identitare ale scriitorului însuși, două ipostaze ale brăileanului scriitor, pasionat de povești și călătorii, preamărind cultul prieteniei.

De vreme ce Istrati e născut într-o zonă pluriculturală și multietnică, la Brăila, în satul Baldovinești, înseamnă că el e cosmopolit prin naștere. Brăila lui Panait Istrati este mai mult decât un spațiu autobiografic. E ,,casa" eroilor și a eroinelor sale, de la mulțimea țăranilor și a muncitorilor, de la unchiul Anghel și prietenul său, Mihail, până la Chira Chiralina și Neranțula. Imaginea Brăilei e glorificată, când ia forma unei cetăți: ,,frumoasa mea cetate, Brăila!", când e umanizată, cu chip de ibovnică învăluită în mătăsuri orientale ca o cadână.

Prin intermediul narațiunii se creează un spațiu specific, spațiul mahalalei, un univers închis, un spațiu în care brutalitatea este la ea acasă. Pentru Panait Istrati și dublura sa literară, Adrian Zografi, Brăila reprezintă, la scară redusă, universul balcano-mediteranean, prin care va hoinări întreaga lui viață adultă. Brăila multicoloră și plurietnică va avea, în scriitura istratiană, rol de matrice, o copie în miniatură a universului care îl va fascina mereu pe scriitor și pe eroii săi. Încă din copilărie sa la gurile Dunării, Panait Istrati cunoaște plaiurile brăilene și se simțea atras de ele. Astfel, micul brăilean se familiarizează cu elemente de cultură greacă, turcă sau evreiască, doar străbătând străzile cartierului ,,Cetățuie", locuit preponderent de turci, apoi rătăcește prin cartierul grec ,,Karakioi".

În scriitura istratiană natura există și în ipostaza de peisaj. Pădurea e peisaj închis, topos sacru, centru și izvor al vieții, spațiu întunecat și labirintic, ce trezește spaimele ancestrale. În cartea *Haiducii*[2], în mijlocul naturii, într-un cadru natural propice, ,,pe culmile Șoimului, aproape de izvorul Tazlăului", o femeie-haiduc, cunoscută de toți drept ,,Floarea Codrilor" adună căpeteniile haiducilor, mari căpitani precum Groza, Jianu, Codreanu și Bujor. La chemarea Floarei, adunarea haiducilor din Tazlău simbolizează un nou început pentru haiducii deveniți patrioți. În plin Codru al Vlăsiei, în ,,Vâlceaua Întunecată", haiducii își stabilesc adăpostul pentru iarnă, căci ,,codrul, care luptă zi și noapte cu furtunile, e marele rob care trăiește ca să facă fericiți niște oameni nerecunoscători: pentru darurile lui fără număr, n-are parte decât de nerecunoștință, de la copilul care-i rupe un lăstar fraged, de la vita care-i paște mugurii, până la oaspeții înaripați, care-l acoperă cu găinaț, și cerul, care-i aruncă trăsnete. Totuși, nu se oprește nicio clipă din lupta cu viața dușmănoasă care-l pradă, nu șovăie o clipă să-l slăvească pe Dumnezeu, Dumnezeul ăsta care e mai bun cu păduchele decât cu cea mai măreață din făpturile sale. Pe când mărăcinele e-narmat cu spini nenumărați ca să-și apere viața lui amărâtă și fără rost, codrul supus rostului său pe lume, își împlinește soarta; vârfurile lui doinesc slavă cerului chiar când securea îl izbește la rădăcină." Într-un asemenea cadru natural, e părăsit, în circumstanțe dramatice, la vârsta de doi ani, Irimia, fiul Floarei. Regăsit de mama sa, acesta se prezintă cu mândrie și seninătate drept fiul codrului,

[2]Panait Istrati, *Haiducii*, traducere de Eugen Barbu, Editura Minerva, București, 1971, pp. 171-172.

numit cu duioșie maternă ,,Fecioraș al codrului! Fecioraș din dragoste! Tu ești rodul închipuirii. Ești frumos; ești priceput; ești mândru și vrei mai curând moartea decât robia..”[3]

Spațiul utopic-oriental al Mediteranei ne este prezentat în romanul *În lumea Mediteranei*, în paginile celor două volume[4] aflând despre aventura mediteraneeană a personajelor: Adrian, Mihail, Musa, Sara, Solomon, Klein. Călare pe măgari și mai rar în căruțe, porneau în căutare de clienți pentru zugrăveli: ,,Uneori nimerim la mari depărtări: Dlepta, Aramon, Malmetin, călări pe măgărușii. Ceasuri întregi coborâm sau urcăm: văi minunate apar și dispar, sălbatice, pustii, arătându-ne, din când în când, departe în bătaia soarelui, câte-un ochi din apa Mediteranei mele dragi. În acele clipe mă simt singur, fericit și trist.”[5]

Din toată această călătorie pe meleaguri mediteraneene, Port-Sead va rămâne pentru Adrian Zografi un ,,colț ideal” unde visase să-și construiască o căsuță pentru tot restul vieții, ,,marea răscruce a drumurilor de apă, unde inima a simțit și a înregistrat freamătul vieții universale. Aici am văzut viziunea clară, sentimentul precis al diversității destinelor omenești, care smulge pe bărbat de nevastă, pe fiu de mamă, pe iubit de iubită, și-i azvârle, puternic, în necunoscutul unde-i atrage afinități mult mai armonioase decât acelea pe care încearcă să și le creeze prin legături de familie. Adesea, adevărata noastră înrudire și patrie sunt la antipodul locului unde ne naștem și trăim ca niște străini.”[6]

În prefața[7] romanului *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare* aflăm că Adrian Zografi, în vârstă de 22 de ani își părăsește țara, plecând din ,,cuibul de levantini” din Brăila la Galați, apoi la Constanța, având ca destinație Alexandria Egiptului. Adrian însuși ne povestește despre visul său mediteranean, aflând că ,,până în ajunul războiului mondial, tânărul acesta va fi amantul Mediteranei. România, Brăila, unde maică-sa se trudește neliniștită, nu-l vor revedea decât atât cât îi trebuie unei rândunici să-și crească puii.” Deși Dunărea îl atrăgea cu o putere covârșitoare, Mediterana îl magnetiza: ,,Și tu, Mediterană, care te dai voluptoasă mângâierilor zeului tău înflăcărat și care-ți desfășori imensitatea fără de pată înaintea sărmanelor ferestre ale căsuțelor libaneze, suprapuse în fața infinitului!”[8]

Itinerariul meridional al lui Istrati cuprinde cu precădere partea răsăriteană a bazinului mediteranean. El începe încă din Bosfor, traversează rapid coastele grecești, salută insulele, se oprește o clipă interminabilă la Napoli, pare că se împotmolește în Egipt, trece apoi în Liban, de aici în Siria și, cu o escală la Muntele Athos, se înapoiază la Istanbul, păstrând mereu la orizont, inabordabilă, Marsilia. Întreaga rută se află, însă, sub semnul riscului. Călător clandestin, Adrian Zografi o parcurge înspăimântat și amețit. Contemplarea peisajului îi este otrăvită de preocuparea pentru supraviețuire, dar prețul însuși al contemplării îi sporește acesteia valoarea. În operă, această permanentă tensiune în care se găsește eroul afectează percepția peisajului. Preocupat de asigurarea existenței, Adrian înregistrează peisajul inteligent și convențional. Când, asumându-și riscurile, se lasă cuprins de beția luminii, exclamațiile extaziate escamotează contururile peisajului.

Extazul mediteranean e generator de planuri iluzorii. Adrian observa lumea de pe terasa unei cafenele arabe sau visa la coliba lui proprie, în care să locuiască alături de Mihail și Musa. Deși se aprinsese după meleagurile însorite ale Mediteranei, nu de puține ori avea

[3]A se vedea povestirea *Cosma,* din vol. *Moș Anghel. Codin,* Panait Istrati, Editura Minerva, București, 1984, p. 241.
[4]Panait Istrati, *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare* și *În lumea Mediteranei. Apus de soare,* Editura Semne, București, 2011.
[5]Panait Istrati, *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare*, Editura Semne, București, 2011, p. 122.
[6]*Ibidem,* p. 97.
[7]Panait Istrati, *Oeuvres I, II, III*, édition établie et présentée par Linda Lê, Paris, Phébus Libretto, 2006, p. 12.
[8]Panait Istrati, *Chira Chiralina,* Editura Istros-Muzeul Brăilei, Brăila, 2009, p. 267.

nostalgii: ,,Cât de îndepărtată se aflau România şi mama mea! Şi frumoasele noastre vapoare albe, părticele plutitoare din Patrie!"[9]

După cum se poate observa, scriitorul nu e preocupat să descrie peisaje, ci se apleacă asupra oamenilor care se reflectă în aceste peisaje. Prin ochii nestatornicul călător Adrian Zografi aflăm şi noi despre sufletul deschis al arabilor, dar şi proverbiala nesimţire a arabului. Lucrând ca zidar pe un şantier din preajma Hotelului Seramida, Adrian stătea pe o schelă uriaşă la malul Nilului şi, de la etajele de sus, urmărea încremenit spectacolul umanităţii vedea arabii la ei acasă, în sărăcie. Decepţionat de mocirlosul Nil, se apleacă cu atenţie asupra oamenilor şi vede muncitori pe lefuri mici, săraci, aproape cerşetori, fetiţe arabe dansând în ploaie, dar şi biete prostituate ,,libere."

Peisajul solar al Mediteranei este, la Istrati, spaţiul iluziilor. Toate plecările spre Sud vizează o himeră, căci inocenţa pierdută a lui Stavru, absenţa Neranţulei pentru Marcu şi Aurel, dezonoarea lui Musa, boala lui Mihail constituie ireparabilul asupra căruia climatul paradisiac şi şansa lui nu au nicio putere. Destinul pare să dea acestor eroi o clipă de răgaz deosebit de dulce pe malurile acestei mări atât de albastre. Soarele încălzeşte trupurile bolnave, vagabonzii pot trăi cu un efort minim şi speranţa renaşte. În cele din urmă, după toate peregrinările sale prin lume, Adrian se convinge că existenţa nu e decât ,,o escrocherie divină", având multe exemple în acest sens: Barba Yani moare, frumuseţea Muntelui Liban apune pentru Stavru. Aurel moare, Marcu părăseşte Egiptul, împins de destin spre tragicul Constantinopole, Mihail moare, iar la final, eroul istratian abandonează Mediterana, revenind acasă, exact ca ilustrare a mitului eternei reîntoarceri.

Cu timpul, traseul existenţial şi ideatic al autorului *Chirei Chiralina* se schimbă: dintr-un combatant pentru libertate şi dreptate social, scriitorul devine un idealist, ,,odios renegat", detestat pentru vederile sale politice. Dacă la început a fost martor admirativ al regimului pseudosocialist, cu timpul a ajuns să-şi piardă definitiv iluziile. Problema sovietică a devenit drama lui intimă şi cu aceasta începe un process de reconstrucţie identitară. Nu a ezitat să scrie despre cele văzute şi înţelese în Uniunea Sovietică, vorbind cu patimă şi adevăr despre comunismul sovietic.

În contextul operei istratiene, *Spovedanie pentru învinşi* devine ,,cartea de vizită" a scriitorului-cetăţean Panait Istrati, proza lui confesivă având valoare testamentară. Receptarea critică a scriiturii istratiene a fost semnificativ influenţată de apariţia Spovedaniei pentru învinşi, iar vocile critice ale vremii aveau să-i mai atribuie şi alte etichete: nu mai era doar un vagabond sau o haimana, ci acum devenise ,,spion sovietic", ,,vândut burgheziei" sau ,,Haiduc al Siguranţei", ,,trădător". Deşi s-a spus în presa vremii că Panait Istrati ar fi oscilat între utopia socialistă a lui Marx şi sistemul bolşevic din U.R.S.S., totuşi acesta a rămas ,,Omul care nu aderă la nimic" .

Se pare că, după România lui natală, şi după Franţa, ţara de adopţie şi patria gloriei sale literare, Rusia Sovietică a fost a treia ţară care a jucat un rol important în viaţa lui, din moment ce l-a pus în faţa unor probleme existenţiale şi de conştiinţă, pendulând între dragostea până la adoraţie faţă de Rusia, apoi dezamăgire şi ură. Dacă în primul său voiaj în U.R.S.S., în octombrie-decembrie 1927, a fost primit într-o atmosferă festivă, la invitaţia oficialităţilor sovietice, cu prilejul aniversării unui deceniu de la preluarea puterii bolşevice, cea de-a doua călătorie, din martie-decembrie 1928, a avut loc în afara cadrului oficial, oferindu-i scriitorului ocazia de a se conecta nemijlocit la efectele stalinismului aflat în plină ascensiune. În *Spovedanie pentru învinşi*, apoi în volumele *Vers l'autre flamme* şi *Après seize mois dans l'U.R.S.S.*, Panait Istrati dezvăluie gravele fenomene sociale şi încălcări ale drepturilor omului în sistemul comunist din fosta Uniune Sovietică. Publicarea acestor

[9]Panait Istrati, *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare,* Editura Semne, Bucureşti, 2011, pp.104-105.

îndrăznețe puncte de vedere îi vor aduce scriitorului Panait Istrati izolarea și boicotarea, ceea ce a generat și deformarea receptării lui critice.

La întoarcerea acasă, Istrati a cunoscut efervescența adversarii săi se întreceau în scrierea celor mai dure atacuri, pornind o adevărată campanie în scopul defăimării lui Panait Istrati. Prietenii îi luau interviuri, scriind elogios despre opera sa. Deși a fost sfătuit de Romain Rolland să vadă clar și să rămână în afara luptei, Istrati nu s-a putut abține, căci a fost copleșit cu o avalanșă de articole de presă, împiedicat să țină conferințe, chiar urmărit în permanență de Siguranța Statului. Așa cum era de așteptat, Istrati a replicat tăios adversarilor săi, făcând afirmații severe la adresa guvernanților și a partidelor politice. În toate răspunsurile istratiene se regăsește tema condiției ființei umane, ca rezultat al presiunilor sociale, pe de o parte, adevărată forță creatoare pentru o nouă omenire, care trebuie să promoveze valori precum dreptatea, prietenia, adevărul și frumosul.

Argumentul major privind importanța valorificării mărcilor identitare în toposurile istratiene îl constituie valorizarea elementelor ce țin de simbolistica pământului și a apei. În acest sens, comentariile privind dialectica raportării scriitorului la lumea exterioară sau la propria interioritate sunt dovezile ce fac să-l vedem pe Istrati asemenea unei ape care curge.

În sprijinul (re)configurării spațiului originar românesc, bogăția impresionantă de simboluri poate fi așezată sub semnul unei clasificări de tipul constelațiilor simbolice, la loc de cinste fiind ciulinii din Bărăganul copilăriei scriitorului. De asemenea, există o primă constelație ce vizează simbolurile aferente spațio-temporalității sacre, ce țin de istoria și geografia sacră, definind latura fizică, materială. Pornind de la principiul analogiei dintre microcosmos și macrocosmos, acolo unde tot ce aparține terestrului nu este decât oglinda unor prototipuri cerești, Panait Istrati consideră că recunoașterea unor elemente ce țin de migrație poate susține deschiderea lui spre lume, o reală căutare de sine. Cea de-a doua constelație a simbolurilor spiritualității include credințe, mituri și rituri, vizând dimensiunea sensibilă a spațiului istratian. Astfel, cadrul natural istratian capătă valențe distinctive, evidențiind faptul că spațiul autohton este unul ales, binecuvântat în a fi adunat sub semnul lui coordonate fizice și spirituale care-i asigură garanția apartenenței la marele bazin simbolic universal, fără a-i leza identitatea. Un prim decupaj al materiei epice istratiene îl constituie spațiile deschise, care, din perspectivă mitico-legendară, ne îngăduie să considerăm emblematice din punctul de vedere al identității, cuibul haiducilor din pădurea seculară a munților Tazlău, dar și Dunărea, ,,fluviul-prieten" al lui Panait Istrati. Pe de altă parte, la nivelul topicii imaginarului socio-cultural, peregrinările scriitorului prin lumea oriental-balcanică au permis acestuia o reală aventură a (auto)cunoașterii.

Și în Ciclul prozei haiducești se remarcă personajele emblematice ale scrierii istratiene, începând cu proiecția literară a scriitorului, Adrian Zografi, și continuând cu personaje generice, simbolice și figuri ale marginalității. Dualismul și dramatismul eroilor istratieni pot fi creionate în adevărate portrete-oglinzi, reprezentativi prin complexitatea lor rămânând Moș Anghel, Codin și Floarea Codrilor.

Haiducii lui Panait Istrati apar într-o lumină ideală, fiind prezentați și într-o manieră romantică, de vreme ce sunt văzuți într-o dezbinare interioară sporită de singurătate. Deși structura lor este a făpturilor romantice de tip Robin Hood, dilemele și frământările lor sufletești trimit la nonconformismul altei familii spirituale.

Exegeza istratiană a studiat mult baladele populare românești care au constituit sursă de inspirație pentru Panait Istrati, analizând felul în care acesta ,,recreează atmosfera baladei haiducești." Ilustrativ în acest sens este ciclul Prezentarea haiducilor, în care cele șase personaje simbolice îndeplinesc o datorie sacră, aceea de a depăna în fața tovarășilor de drum povestea vieții lor. Aspectele care relevează un Istrati folclorist sunt date de inserarea versurilor despre Iancu Jianu în discursul lui Cosma, dar și de doinele Floricicăi sau balada ciobanului Gheorghiță. Autorul însuși explică rolul creațiilor populare în formarea lui,

haiducii fiind nu doar personaje literare, ci personalități istorice a căror existență constituia un model de viață.

Haiducii lui Panait Istrati sunt simboluri ale binelui și răului, oameni răzvrătiți, care luptă pentru dreptate, de aceea dimensiunea romantic-tradițională a haiducului e pusă pe seama afirmării identității de clasă și de popor. Revoltați idealiști, apărători ai celor nepăstuiți și răzbunători ai nedreptăților, haiducii istratieni sunt înzestrați cu o vitalitate debordantă și ard de nerăbdare să-și spună povestea vieții. Determinată istoric, haiducia, ca model de viață peninsulară în condițiile supremației otomane, semnifică repunerea în drepturi a individului, a valorii sale umane. Astfel, haiducia devine expresia oprimării îndelungate, datorată autocrațiilor orientale, și recompune dimensiunea eroului.

În povestirea *Domnița de la Snagov*, haiducii venind călare se întâlnesc, în mai 1894, pe Valea Bârsei: paisprezece voinici, patru sfetnici și căpetenia lor, ,,Floarea Codrilor". Aproape de podișurile semețe ale Penteleului, într-o pădure seculară, la Snagov, haiducii țin sfat, militând pentru alegerea prefectului de Galați, Alexandru Ioan Cuza.

După ce scriitorul *Domniței de la Snagov* face o pledoarie pentru sufletul haiducesc, în Prezentarea haiducilor, Panait Istrati ne oferă ocazia să cunoaștem șase din cei mai de seamă haiduci (Floarea Codrilor, Ilie, Spilca, Movilă, Ieremia și ,,Un haiduc"), pentru a putea afla cele mai importante evenimente din viața lor, dar mai ales motivul pentru care au ales ,,drumul codrului". ,,Bolnavă, Florica nu mai este decât umbra căpitanului care fusese și moare la scurtă vreme după aceea. Alungați de peste tot, trădați, ultimii patru (Groza, Ilie, Movilă și Ioachim) se fac ciobani în Carpați timp de cinci ani, la capătul cărora vor fi arestați. Puși în lanțuri, trebuie să îndure, în drum spre închisoare, huiduielile mulțimii care îi numește bandiți și asasini."

Obsesiile tematice și simbolurile recurente, precum și miturile fundamentale dezvoltate în paginile istratiene sunt puse pe seama eroilor istratieni. Deși greu de cuprins într-o formulă unică, personajele lui Istrati se definesc prin apartenența lor la lumea începuturilor, adesea negând barierele acceptabilității pentru omul modern. Ordonate tematic, aceste personaje sunt caracterizate din punct de vedere naratologic și par a avea nevoie de o familie tipologică pentru a fi înțelese, iar tehnicile istratiene folosite pentru construcția personajelor duc spre portretistică și artă fotografică. Recrutate din diferite medii sociale, dar mai cu seamă din lumea cea mai cunoscută autorului însuși, personajele istratiene sunt purtătoarele unor mărci identitare construite adesea prin paradox și tehnica anti-modelului. Toate însă fac din Panait Istrati un mesager al umanității, invitând la dragoste pentru umanitate.

Într-o lume aproape golită de omenesc, existența lui Panait Istrati s-a așezat pe o traiectorie din care nu au lipsit prietenii, adesea aventurieri, hoinari. Aceștia apar în scrierile sale ca personaje colective, un grup distinct de țăranii lui dragi. Vagabonzi, călători, rătăcitori sau aventurieri, toți hoinăresc în spațiul istratian al scriiturii, așa cum o făcuseră în plan real. Pentru Panait Istrati, călători sunt atât cei care rămân aproape de căminul părintesc ori vatra satului, călători cu și prin imaginație, dar și cei care gonesc prin lume.

De multe ori concepția scriitorului despre viață se difuzează printr-un personaj trecut prin nenumărate experiențe de viață în care și-a topit aripile visării. Astfel ni se prezintă Adrian Zografi, Mihail Kazanski, Kir Nicola, Sotir, un matelot, și alții. Atracția față de asemenea personaje e dată de instinctul comun de aventură.

Ca personaj-narator-autor, Panait Istrati respinge iluzia unei lumi unitare, convins că existența nu este altceva decât o sumă de episoade disparate, un joc fascinant în care trecutul și viitorul se topesc într-un perpetuu acum, în care ființa umană viețuiește simultan în universuri paralele a căror realitate nu poate fi pusă la îndoială.

Narator, auditor sau personaj al majorității întâmplărilor din opera istratiană, Adrian Zografi este prezent în mai toate scrierile, destinul personajului împletindu-se pe alocuri cu

traseul existențial al scriitorului brăilean. Apare ca erou permanent în cele trei cicluri consacrate povestirilor, tinereții și vieții sale, lipsind doar din trei scrieri istratiene: *Neranțula, Ciulinii Bărăganului* și *Țața Minca*. Uneori este doar auditor, cel căruia i se povestește viața haiducilor, de exemple, alteori povestește chiar el (*Codin, În lumea Mediteranei*) sau apare ca protagonist a cărui viață este povestită de o voce auctorială, cum se întâmplă în scrierile *Kir Nicola, Casa Thüringer, Biroul de plasare*.

În scopul conturării unei imagini cât mai sintetice a topografiei realiste a lumii istratiene, în rândurile ce urmează am analizat cele mai relevante toposuri specifice ce țin de locurile lui natale, încărcate de pitoresc (Brăila, bălțile Siretului, Bărăganul), dar și de ținuturile exotice prin care a călătorit: Egipt, Siria, Liban, Italia, Franța, Grecia și U.R.S.S. Exemplificând tipurile de pitoresc etnografic, stilistic, moral și gnoseologic, identificăm câteva simboluri specifice: apa (Dunărea și Marea Mediterană), Bărăganul, pasărea și ciulinii, toate devenind noduri identitare pentru Panait Istrati. Cu eroi însetați de prietenie, dragoste, libertate și adevăr, scriitorul a reușit o incursiune în orizontul adânc al ființei umane, ilustrând una din ipostazele sale identitare, divinitatea din om.

## BIBLIOGRAPHY


**Istrati, Panait**, *Trecut și viitor*, în *Pentru a fi iubit pământul*, București, Editura Tineretului, 1969

**Panait Istrati**, *Haiducii*, traducere de Eugen Barbu, Editura Minerva, București, 1971

**Istrati, Panait**, *Chira Chiralina*, Editura Istros-Muzeul Brăilei, Brăila, 2009

**Istrati, Panait**, *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare,* Editura Semne, București, 2011

**Istrati, Panait,** *Spovedanie pentru învinși. Trecut și viitor*, Editura ART, București, 2012

**Lejeune, Philippe,** *Le pacte biographique*, Collection Poétique aux Éditions du Seuil, Paris, 2005

**Miraux, Jean-Philippe**, *Écriture de soi et sincérité*, Armand Colin Éditeur, Paris, 2009

**Popovici, Mugur**, ,,Panait Istrati m-a ajutat să rămân om într-o lume de lupi", România literară, 2009, nr. 48; http://www.romlit.ro/panait_istrati_ m-a_ajutat_sa_raman_om_intr-o _lume_de_lupi

**Ricoeur, Paul**, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990

**Simion, Eugen**, ,,Introducere", 15 martie 2019, în volumul I: *Opere. Panait Istrati*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2019

**Simion, Eugen,** *Fenomenul Panait Istrati*, în ,,Literatorul", nr. 15-16, 1993.

**Urian, Tudorel,** *Cine a fost Panait Istrati?*, în *România literară*, nr. 4/ 2010

# *THE ROLE OF THE COLONIAL WOMAN: FROM ECHO TO SHOUT*

**Diana-Giorgiana Mihuț**
**PhD Student, University of Valencia**

*Abstract: The role of women in the Hispanic colonial era has been much studied and debated in the last decade of the 20th century. This female figure has always been marginalized, without being given proper attention, whence comes that uncertainty and insecurity when discussing them.*
*Referring to the society of the 18th century we can say that it was a society full of contrasts, where women enjoyed only two options in their lives: marriage or entry into a monastic order. But the fact that the spread of Christianity was in a blooming period, many of these women chose the second option. To this is added the desire to devote more time to certain "passions" they had and to develop those passions to which they excelled. And the monasteries were the places where they could dedicate themselves to those activities without those austere restrictions that existed outside the monasteries. Among those passions we can mention music, cooking and especially writing. Many of those nuns published the so-called "vidas" where they unleashed those marginal and fragile echoes of which they spoke and which became more and more prominent.*
*That is why, in this article, we will discuss the role of those women, who through their works presented the situation they were in and we will see that those "echoes" which, although at first sight, were nothing but the voice that narrated certain events, on second reading, they turn into "shouts" of those women subject to a strict rule of colonial society.*

*Keywords: the role of women, colonial, monasteries, nuns, life*

**La mujer en la sociedad colonial:**

En la última década del siglo XX se han dedicado muchas obras a la literatura femenina de la colonia hispánica, obras en las cuales se ha puesto un énfasis en el papel de la mujer de aquel entonces. Aunque a primera vista se dice que la mujer siempre ha tenido aquel papel "callado", al indagar más sobre esta cuestión, se encuentran huellas de aquellas acciones que han emprendido en esas tierras, en diversos ámbitos. Cabe mencionar a Beatriz Ferrús, quien menciona en muchas de sus obras, que la mujer tuvo un papel fundamental en la organización de esa sociedad, y esta autora menciona incluso a la "promotora de la conquista", la reina Isabel, la Católica, quien "fue uno de los principales motores de la conquista", una "valedora de la empresa colonial".

La misma autora afirma que las mujeres estuvieron presentes en las nuevas tierras mucho antes de que llegaran los españoles, haciendo referencia a las amazonas que habitaban allí. No hay que olvidar que también Colón, en sus cartas para los Reyes, menciona a las amazonas. Cabe destacar que Hernán Cortes beneficio de la ayuda de Doña Mariana (La Malinche), ayuda sin la cual no habría podido conquistar las tierras de Moctezuma. Esta idea también aparece en el libro de Adriana Babeţi, *Amazoanele* en la que la autora nos habla sobre cómo las mujeres evolucionaron siglo tras siglo, llegando a nuestros días, período en el cual ya no se puede hablar de esa discriminación, ya que adquirieron más y más derechos.

La misma idea nos transmite Moraña en uno de sus libros de especialidad más importantes, *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana*, donde se destaca que este papel de la mujer en aquellos tiempos se podía notar entre los discursos masculinos:

> Material primario de mitos ancestrales, protagonista oculta y subalterna de las heroicas gestas de resistencia americana, oscuro objeto del deseo y de las proyecciones imaginarias de los conquistadores, habitante callado pero no mudo de los espacios cortesanos, monacales y domésticos de la Colonia y luego, poco a

> poco, presencia subversiva en los contradictorios escenarios protonacionales, la mujer colonial sigue ocupando un espacio en gran parte todavía impenetrado por el discurso crítico e historiográfico latinoamericano. (Moraña, 1996:7)

Aquel silencio que se notaba por parte de las mujeres fue también vinculado con la dificultad de poder percibir y encontrar aquellas obras que realmente fueron transmitidas por ellas y en las cuales se defendía ese estatuto que han tenido.

Es difícil percibir su perfil en los relatos de la historia patriarcal, en la cuantificada historiografía neoposivista y liberal que ha leído su presencia apenas como la verificación de una variable de epopeyas masculinas que la asocian a los mitos de la fertilidad, a los ideologemas del honor y la virtud o a los paradigmas de familia y Estado que fundaron los imaginarios nacionales de América, otorgándole siempre una posición subalterna o anchar dentro de los proyectos dominantes. (Ibíd.)

Debido a los aspectos mencionados con anterioridad, era muy difícil encontrar un buen ejemplo que represente ese papel de la mujer. Y si, a todos estos elementos sumamos la posición social de las mujeres, basada en sus linajes, tendríamos menos posibilidades de encontrar lo que buscamos. En esas tierras amerindias, la situación social de la mujer dependía mucho de su linaje y para entender mejor este aspecto, mencionamos a Josefina Muriel que decía que entre las mujeres de la colonia existían situaciones tensionadas:

> La escasez de mujeres españolas, frente a la abundancia de mujeres indígenas, crea en los principios de la colonización una serie de situaciones ilegales y forma el mestizaje basado en la violencia, que se realiza durante la Conquista y se prolonga durante la colonización, aunque en menor proporción debido a la protección real a las indígenas. (Muriel, 1974:13).

Esta misma idea la podemos encontrar también en la obra de Ferrús, que menciona que el "lugar social *mujer*" nos remite a las características de la sociedad de Nueva España: "linaje, color de la piel y posición económica" (Ferrús, 2004:18), lo que afecta tanto a las mujeres como también a los hombres. En aquellos tiempos, el linaje era lo más importante. Y ese linaje se veía en la pirámide social que mostraba en función de la pureza racial, la posición que uno tenía en aquellos tiempos. En la cúspide de la pirámide se situaba la mujer blanca o criolla, siendo seguida de las demás mujeres de sociedad:

> En un mundo donde la mezcla es la regla, la pureza racial se convierte en la excepción prestigiosa. De este modo, la mujer blanca castellana o, en su defecto, criolla, se sitúa en el vértice de una pirámide de prestigio, donde la india de linaje noble ocupa un segundo escalón, al que le sigue el de mestiza y luego el de la mulata, para dejar en la base de esta pirámide a aquella que es considerada siempre inferior: la negra. (Ibíd.)

Beatriz Ferrús afirma que "la mujer europea era determinada en la relación al hombre, mientras que la mujer americana era considerada un artífice de las pesadillas que debe ser anulada y asimilada. Ninguna de las dos pueden soñar, ninguna de las dos deben desear." (Ferrús, 2004:15 – 16). Esta idea es una de las ideas que gobernaron durante esos tiempos, siendo una idea clave del estatuto que tenía la mujer, sin importar si era europea o mestiza.

Omar Daniel Cangas en su artículo *El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México colonial* dice que "imaginario social femenino de las mujeres en el México Colonial se fundamenta principalmente en las historias de vida que construyeron día a día." (Cangas, 2006:4). También afirma que las descripciones de la mujer que tenemos nosotros, hoy en día, no son más que simples construcciones de ellas y desde una sola perspectiva: "el ser mujer no es una existencia estable y no dota al sujeto de una fundación ontológica. No existe una esencia inmediata de ser mujer, lo que existe son caracterizaciones a posteriori y temporales, que se van obteniendo a través del curso de la vida de un sujeto." (Ibíd.:5)

Leticia Mendoza Pérez hace referencia al hecho de que las mujeres de las castas del siglo XVII no contaban con alguna protección, mientras que las "blancas", sí. Omar Daniel Cangas afirma que los roles de las mujeres eran inferiorizados, mientras que las actividades de los hombres eran consideradas muy importantes y "dignas de gloria" (Ibíd.:6). El mismo Cangas hace referencia a los roles que tenían las mujeres en los siglos XVII y XVIII.

Precisamente, una de estas influencias, fue el nuevo imaginario social femenino otorgado a las mujeres, inicialmente a la mujer de clase alta, las damas o señoras. A ellas les correspondió ser el objeto de culto que exacerbaba sus perfecciones morales y estéticas, que, al paso del tiempo, fue concebido a las mujeres en general, a ellas les concernió, con independencia al estamento al que pertenecían, el cuidado del hogar y la educación de los hijos. Ya para los siglos XVII y XVIII es a la esposa, madre y educadora a la que ponen en un pedestal filósofos, ideólogos y poetas. (2006:7)

Pero aunque tenía unos roles bien definidos, no se puede decir que la mujer fue aceptada como un sujeto autónomo. Eran consideradas solamente co-participantes de una sociedad cultural e ideológica. Por eso, tenían solamente dos opciones para elegir: el convento o el matrimonio.

**¿Matrimonio o convento?**

Como hemos mencionado antes, las mujeres de aquella época tenían solamente dos opciones: o casarse con alguien de su mismo nivel o ingresar en un convento. Las que elegía la vía del matrimonio tenían que respetar las virtudes de la esposa perfecta, que son la fidelidad y la vida de recogimiento (Mendoza Pérez, 2004:61). Su objetivo fundamental era de perpetuar la especie y obedecer en todo a su marido. Tenían que aceptar esta vida como si fuese un mandado divino. Las mujeres en el siglo XVII, pero también las de los siguientes siglos, eran consideradas, desde un punto de vista legal, menores de edad de por vida. Antes de casarse estaban bajo la tutela del padre, mientras que después eran bajo la tutela del marido. Si se hubieran quedado huérfanas o viudas pasaban bajo la tutela de un pariente varón muy apropiado, el más apropiado, o bajo la autoridad religiosa, que velaba sus intereses.

La mujer tenía que encarnar la honra absoluta, tenía que respetar las reglas impuestas por la sociedad y por la familia, siendo siempre sometida. Ferrús hace referencia a los motivos que llevan a alguien en las llamas del infierno, citando a Duby y Perrot, que hablan sobre la historia de las mujeres: "la sexualidad, la sensualidad o los más delicados deleites eran clasificados de lujuria y esta era, sin duda, la llave del infierno, llave que siempre manipulaba una mano de mujer." (Ferrús, 2004:19).

Otra característica obligatoria de las mujeres era la virginidad y su pérdida era un error capital. La pérdida de la virginidad era solamente "aceptada" positivamente si tenía el fin de procreación dentro del matrimonio. Ferrús también menciona al filósofo Michel Foucault, que en su libro *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* nos explica que durante el siglo XVII se produjo el nacimiento de las grandes prohibiciones sexuales, con la única valoración de la sexualidad matrimonial como lugar de decencia.

Precisamente por estos motivos que gobernaban ese período, existían muchos espacios que se denominan "recogimientos", que podían ser internados, orfanatos, espacios en los cuales existían mujeres viudas, huérfanas, divorciadas, pero también cualquier tipo de mujer que no formaba parte de ninguna de las categorías anteriores y que querían escapar de las dos opciones que le daba el mundo de aquel entonces: el matrimonio o el convento. En estos recogimientos las mujeres debían adaptarse rápidamente, incluso contra de su propia voluntad e implicaban un grado de clausura similar a la de la celda o la vida monacal, motivo por el cual Foucault encuentra el germen de los modernos sistemas de vigilancia y punición (Foucault, 1998:145 – 147).

María Ángeles Gálvez Ruiz cita a Muriel y dice que los recogimientos tenían varias funciones, entre las cuales cabe destacar: "institución de beneficencia", "espacios de castigo", "lugares de depósito de las mujeres maltratadas o solteras" (Gálvez, 2006:76). Aunque funcionaban como espacios de protección o de castigo, estas estaban controladas por el patriarcado bajo unas reglas de orden común. También aparece en el artículo de Gálvez la opinión de Muriel en cuanto a estos conventos, que en el siglo XVIII, se han convertido en reclusorios para mujeres, donde la mayoría de las presas eran "de forma conjunta prostitutas, delincuentes comunes, mujeres pobres, abandonadas, divorciadas, depositadas a voluntad de las familias y hasta heroínas de la Independencia." (Ibíd.: 77)

Arenal y Schlau en su libro *Untold Sisters*, mencionan esta doble función de los recogimientos, pero también evidencian que era un lugar donde las mujeres se apoyaban entre sí y cultivaban un grado de independencia:

> The cloister, which is often represented as either a refuge or a prison, was equally a place in which women could support each other and even cultivate a certain amount Independence. (Arenal, E. y Schlau, S, 1989:3)

En algunos de estos edificios, las mujeres podían estudiar, pero no como se conoce el término hoy en día, sino que estudiaban muy poco y sobre temas que les podrían ayudar en los asuntos domésticos. Las mujeres de familia muy buena, de la alta sociedad, podían asistir a los cursos de las "escuelas de amigas", escuelas donde estudiaban solamente las que querían ser maestras, profesoras, o incluso se permitía recibir en sus propias casa a un tutor para que le enseñase las materias.

Por otro lado, las mujeres más pobres no disponían de suficientes recursos para estudiar. Precisamente por eso, iban unos años a las "escuelas de amigas" o a los llamados "colegios" donde estudiaban unos años y luego se casaban y cuidaban del hogar y de los hijos.

Como bien se puede ver, las mujeres coloniales vivían en un mundo lleno de clausuras, clausuras que se apoderan de su espacio, de su cuerpo, de su mente, resumiendo su papel sólo a tres aspectos principales: la maternidad, educación de los hijos o al servicio de Dios. Rama decía que la sociedad latinoamericana era como un espacio de una `comunidad ordenada` en la cual la mujer era la persona más controlada. (Rama, 1983:1)

Para las que elegían la segunda variante, el convento se les presentaba como unos "palacios", donde predominaba el lujo:

Su extensión resultaba fantástica lo mismo que sus tesoros. Los techos y las vigas estaban dorados, los muebles eran taraceados; las gradas de madera del Brasil. Columnas de mármol ornamentaban parte de los altares, los tabernáculos recamados de piedras preciosas valían sumas considerables, las paredes se cubrían de óleos y de murales al fresco. (Espejo, 1993:42)

Aunque esos conventos eran como unos palacios, la situación entre las mujeres era un poco diferente. Allí, ellas tenían que olvidar por completo el mundo de fuera. En una cita de Benítez que Mendoza Pérez pone en su artículo, el padre Núñez de Miranda responde a Sor Juana diciéndole: "Profesar es morir al mundo y al amor propio y a todas las cosas creadas, para vivir sólo a tu esposo." (Benítez, 1992:17). Aunque en esta cita se puede observar cómo se debe abandonar todo lo que tenía que ver con el mundo de afuera, detrás de las murallas del convento sí que existía una situación más o menos similar con la de fuera.

Existía una clasificación social con base en el color de la piel y según la posición social que tenía su familia. Esta posición era muy evidente por la dote que la familia tenía que pagar al convento. De esta manera, las monjas más ricas gozaban de una vida privada en sus celdas, que parecían más bien a un apartamento y que también beneficiaban de criadas, mientras que las demás monjas tenían que compartir una celda con otras monjas (más o menos diez en una celda). Este detalle es el que causaba disgustos entre las monjas y las

criadas, criadas que eran indígenas, que tenían una muy poca educación y que no podían entender su forma de vivir. El mismo Benítez nos ofrece algunos datos de la situación que existía en el convento de San Jerónimo, convento donde estaba también Sor Juana Inés de la Cruz. Según sus datos, en 1673 había 87 monjas y más de 200 sirvientes (Benítez, 1992:49).

Aunque existía esta clasificación entre las monjas, el convento era visto como una posibilidad para poder aprender, ya que dentro de los conventos coloniales cada orden monacal se organizaba a su manera. Mucho tiempo se consideraba que la escritura femenina era sinónimo con escritura conventual. (Ferrús, 2004:21)

También era importante que la familia de las mujeres que entraban en los conventos pagase una cantidad de dinero, una dote, y si la familia de las mujeres mestizas, indias, mulatas o negras no tenía dinero para pagar esta dote, estas tenían que optar por otras formas de vida:

> Si todo lo expuesto hasta aquí reproduce el imaginario ideal que el mundo colonial reservaba para sus mujeres, y que consiguió hacerse efectivo entre los grupos de prestigio, también es cierto que todas aquellas mujeres mestizas, indias, mulatas o negras, que carecían de la dote necesaria para contraer matrimonio o entrar en un convento, optaron por formas de vida alternativas, que iban desde la soltería o el amancebamiento hasta distintas formas de entrega religiosa alternativa, y que darían lugar a la aparición de personajes famosos en la variedad de la ciudad colonial: la beata o la ilusa. (Ferrús; Girona; 2009:12).

También Beatriz Espejo menciona en su artículo *Vidas de monjas mexicanas* en detalle los aspectos que se tenían en cuenta a la hora de ser elegida para entrar en ese convento.

Se aceptaba únicamente a las mejores candidatas, y éstas demostraban su limpieza de sangre, lo cual en España consistía en asegurar que ni ella ni su familia habían desempeñado nunca oficios humildes o merecidos investigaciones de la Inquisición y que, como buenos cristianos viejos, ni en las ramas más lejanas de su árbol genealógico existían moros o judíos. En América se prestaba mayor importancia a la legitimidad del nacimiento y a la búsqueda de antecedentes indígenas que descalificarían a las pretendientes. La exención del requisito podía obtenerse mediante breves resoluciones apostólicas, pero no se recurría a ellas frecuentemente. (Espejo, 1993:42)

La toma de velo pudo ser una posibilidad para ellas de indagar más en los aspectos que eran de su mayor preocupación, pero también había aquellas mujeres que deseaban tomar estos hábitos debido a otras razones. Por ejemplo eran las que eran ilusionadas con darles gusto a sus padres, otras que lo hacían porque no disponían de una dote matrimonial o no tenían pretendientes a su mano, otras porque algunos parientes ricos les asignaban bienes de fortuna si vestían hábitos y les desheredaban si pertenecían en el siglo. Gálvez Ruiz sostiene que unas ingresaron por vocación, otras por orfandad o pobreza, o porque habían muchas mujeres en su familia.

> (…) conocer los mecanismos por los cuales las mujeres podían ingresar en una orden religiosa, por vocación, orfandad o pobreza, pero también otras veces estaba relacionada con un exceso de mujeres casaderas en una familia, cuyo desembolso de dotes para casarlas podía mermar bastante el patrimonio familiar. (Gálvez, 2006: 77)

Lo que sí cabe destacar de este evento es la parte más importante, esta siendo la ceremonia del noviciado. En la ceremonia del noviciado también resaltaba la situación familiar de aquellas mujeres, representando uno de los actos sociales más importantes de aquella época. Todos los aspectos que rodeaban este evento social debían ser de una opulencia notable, empezando con la forma de vestir de la noviciada y terminando con el bufete que servía durante aquel evento.

La ceremonia del noviciado se convirtió en un acto social importantísimo para la familia, rasero que medía una opulencia demostrada en el vestido y las joyas de la postulante, el sermón del predicador, la excelencia en la interpretación de los motetes y los salmos, los arreglos del templo y el buffet servido a la concurrencia. (Espejo, 1993:43)

Como bien mencionamos con anterioridad, las mujeres mantenían una jerarquía dentro del convento también, al igual que fuera de ella (aquella pirámide social). Las que tenían unos parientes dentro del convento o en el clero secular ya tenían otras posibilidades (cabe mencionad el caso Sor Úrsula Suarez – quien tuvo un tío-abuelo que la apoyo – o el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, quien disfrutaba de la ayuda de la condesa de Mancera). También la dote que debían pagar para poder entrar en estos conventos dependía del cargo que tenían, el orden en el cual entraban, pero las que resaltaban en algún dominio (música, aprendizaje de catecismo, las primeras letras, operaciones matemáticas, labores de mano, cocina, etc.) no tenían que pagar esa dote. Estas beneficiaban de un ingreso seguro dentro del convento, debido a que el convento era un lugar donde podían desarrollar ese afán suyo y donde recibían todos los instrumentos para poder continuar con esa labor, especialmente, el de las letras o las músicas.

Todas estas monjas que resaltaban mediante algún talento indudable eran bajo el atento cuidado y aprendizaje de unas monjas ancianas que algunas veces no eran suficientes y tampoco disponían de un pensamiento abierto como las demás o como las más jóvenes que sí iban más allá de sus límites.

Este aspecto de ir más allá de tus límites se puede encontrar también en otras áreas, como la cocina o labor de mano, por ejemplo, donde las monjas presentaban una fuente de imaginación que se notaban y era apreciada en los conventos.

Se acaloraban frente a los fogones y echaban a volar su imaginación inventando ates, dulces de piñones, empanadas de almendra que se deshacían al morderlas, caldos reconfortantes, rompopes, moles de todos colores y un sin fin de suculencias. O procuraban sustentarse elaborando primores a mano, servilletas rejilladas, manteles tejidos, cajitas, encajes, bolsas de chaquira, enaguas encañonadas, gobelinos dignos de un museo, que exigían horas de paciente ejercicio y se vendían en cualquier cosa. […] Con sus agujas y sus hilos de oro y plata dibujaban pájaros remontándose hacia el infinito, cálices repujados, uvas pesadas, nidos llenos de polluelos, flores maravillosas en paños de altares, capas pluviales o mitras, esplendor de las ceremonias litúrgicas y orgullo de su comunidad." (Espejo, 1993:42)

Aunque estas monjas se destacaron en diversos dominios, cabe mencionar uno en el cual estas se han evidenciado y, como dijimos al principio, ha sido muy investigado en los últimos años: las letras.

Las que se han dedicado a las letras han publicado las así llamadas *vidas*. Estas *vidas* fueron escritas en grandes líneas por sus confesores y las que sí fueron escritas por ellas eran sometidas a la Inquisición, donde se verificaba detalladamente su contenido. Debido a las razones que se han mencionado en este artículo, estas *vidas* tienen su lugar en la literatura, pero es muy debatible, siendo consideradas un género fronterizo y "beligerante", y "sus modus operandi como alegórico, reticente o paradójico". Precisamente gracias a este lugar fronterizo, como ese estatuto "callado" de las mujeres, la literatura de especialidad busca en recoger una gran variedad de obras que se alejan del trama expresado por figuras masculinas, la llamada literatura tradicional, y se enfoca más en esa perspectiva nueva, de las mujeres, una perspectiva que siempre es reticente, que "nunca se revela en una primera lectura". (Moraña, 1996:8)

La gran mayoría de estos escritos de vida se realizaban por mandato confesional, siendo una escritura de obediencia. La monja contaba su historia, siguiendo un esquema de otras historias de vida, en especial la de Jesús Cristo. En esa época barroca, la técnica del

*imitatio* clásica era la principal para poder escribir. Los temas principales que debían ser imitados eran las vidas de santos, algunos relatos hagiográficos o como mencionamos la vida de Cristo. Así que el texto se redacta sobre una "falsilla" (Ibíd.,:63). Todos estos aspectos demuestran una idea del cristianismo, subrayando que solo mediante nuestros sufrimientos podemos purificarnos y tener perdonados nuestro pecados. Nuestros sufrimientos deben ser iguales con los sufrimientos por los cuales pasó Jesucristo al ir hacia el monte de Gólgota para que Dios nos perdone nuestros pecados. Así se podía purificar el alma.

Las monjas coloniales escriben sus vidas por órdenes de sus confesores y Margo Glantz considera que estas vidas transitan la hagiografía, o sea, escriben solo lo que pueden o deben decir para que luego sea leído, aunque muchas veces, algunos aspectos no pueden ser ocultados tal y como quisieran los involucrados. Las descripciones del lenguaje del cuerpo, de los sueños que la monja tiene nos hacen que leamos la obra de alguna forma, descifrando cada uno de los lectores lo que la autora quiere decir.

Estas escrituras por mandato o por obediencia se inscriben en las características del discurso del poder, donde se puede ver como el tono de la autora cambia nuestra perspectiva y nos hace que movemos la mirada hacia una perspectiva diferente de la inicial, un perspectiva en la que podemos ver como esas monjas reclaman sus derechos por ser iguales al hombre y al mismo tiempo por ser diferentes como mujeres.

Como habíamos dicho, los escritos eran solicitados por los confesores o por una autoridad eclesiástica, teniendo de esta manera una fuerza e influencia muy poderosa para la monja. De esta forma, era imposible desobedecer lo que el superior le decía. Muchas veces estos escritos eran como una preparación de confesión o autodefensa ante la Inquisición o como la denominación oficial en aquella época, "el Santo Oficio". De esta forma, los escritos eran un reto para las monjas, un reto que tenía dos aspectos fundamentales: conocerse mejor a sí mismo y hacerse conocer.

El confesor tiene un papel fundamental tanto en la vida de la monja, como en el proceso de la escritura. Él es la única persona autorizada para entrar en el convento y poder decidir lo que hará con la monja, porque él es quien lee la escritura y el que la juzga. Así, se crea una "división de roles dentro del macrorelato religioso" (Ferrús, 2004:73–74). Estas obras toman como destinatario del texto al confesor, pero cada una de ellas lo enfrenta de una manera diferente, contando su historia de una forma personal. Siendo así, estos escritos pueden ser considerados como "relatos de vida dialógicos" (Ibíd.,:75)

Ferrús menciona que "al crear un espacio particular para el ejercicio de la vida y la palabra el recinto monástico femenino abría infinitas posibilidades a los quehaceres intelectuales, pese a las limitaciones y censuras impuestas al estudio" porque "serían muchas las mujeres que lograrían hacerse un hueco en la "lucha por el poder de interpretar" y que convertirían su paso por el convento no sólo en una experiencia de adquisición e intercambio de conocimiento, sino también en una oportunidad para legar a la posteridad su propia obra." (Ferrús, 2004:28).

Al tener como figura principal a estas monjas, en la literatura por obediencia se pueden evidenciar algunas características de la identidad de esa religiosa. En todas las obras de estas personalidades se pueden notar la idea de obediencia, subordinación, autocensura, humildad y austeridad, la relación con la divinidad, que todas estas representan unos requisitos para una buena armonía colectiva y maneras mediante las cuales se puede obtener la salvación.

Estos escritos que son considerados "géneros menores" son los que nos abren el camino hacia el mundo literario barroco, un mundo en el cual la mujer colonial no tenía muchas opciones, pero leyendo estas *vidas* podemos entender mejor cómo era ese mundo.

En estas *Vidas* se pone un énfasis especial con la única figura masculina que existe a su alcance, la figura del confesor, que reemplaza la figura del padre, hermanos, amigos,

esposos, siendo este el "receptor de pormenores espirituales y urgencias eróticas, confidente de anhelos e imperfecciones" (Espejo, 1993:44)

Las monjas que exponían narraciones que pasaban dentro del convento siempre tenían que tener cuidado con lo que exponían debido al Santo Oficio, como también a los castigos a los que eran sometidas (el más notable ejemplo es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz con su *Carta a sor Filotea*, cuando, como consecuencia de su publicación, perdió su biblioteca y todos los bienes que esta tenía, sometiéndose a una vida de pobreza, censura).

Las mujeres de aquella época eran conscientes y no estaba acostumbradas a ninguna otra cosa más que obedecer y depositar sus voluntades en manos de una figura masculina y ajena para que sean moldeadas como si fuesen una cera blanda, sin tomar ninguna actitud ante las injusticias a la que estuvieron sometidas.

**Conclusiones:**

En resumen, se puede decir que aquella época colonial fue una época con muchos contrastes entre las mujeres de cada clase social, contraste que se ve también en la vida conventual. Aunque existía una jerarquía muy bien establecida entre ellas y seguían reglas impuestas por cada clase social, todas defendían mediante sus escritos el estatuto de la mujer en esa época, obedeciendo al mismo tiempo al confesor.

En las obras de Moraña y Lavrin aparecen unas ideas que sostienen todo lo que se ha mencionado anteriormente y que se aplica de una cierta manera. El convento fue un "ámbito controlado de recogimiento femenino y un centro primordial de importancia cívica y religiosa". Decía Moraña que el papel fundamental de la educación eclesiástica era basado en "la importancia en la selección y promoción de valores comunitarios y la funcionalidad que las autoridades eclesiásticas ejercían sobre la sociedad en general." (Moraña, 1996:12)

La Inquisición, formada por curas, maestros, alcaldes o caballeros era un instrumento político que ayudaba a conservar las reglas de buena conducta cristiana, pero que a la vez imponía el temor y penitencias o sentencias duras.

Si no era ninguna sorpresa para los lectores de aquel siglo encontrar en el contenido de estas *vidas* aspectos como las monjas que vivían y morían en olor de santidad, sí que para los lectores modernos, estos aspectos nos resultan un poco sorprendentes, especialmente por los confesores que tenían aquel papel importante en sus vidas y que era un papel muy complejo. Estos eran sus biógrafos, pero también los censores de las obras de aquellas monjas, obras que fueron escritas por mandato de aquellos confesores, tal y como concluyen las monjas en todas las obras que escribieron. Se podría considerar como una defensa protectora ante la Inquisición y ante sus penitencias que eran cada vez más duras.

La sumisión del cuerpo al espíritu es constantemente enfatizada y simbolizada a través de la gestualidad individual y de las actividades prescritas a todos los que integran la familia conventual. El papel del confesor, el régimen de castigos y penitencias, así como la consistente obligación de negar el yo sometiéndolo por medio de la represión doctrinaria y la autocensura, son aspectos insoslayables de la vida religiosa, que contribuyen a explicar los términos en los que va formalizándose el imaginario eclesiástico-letrado en la Colonia como expresión y transgresión de una subalternidad planificada hasta en sus más mínimos detalles en beneficio del Poder." (Moraña, 1996:13)

Se puede decir que al leer parte de estas obras se descubren aquel toque de defensa contra la Inquisición, contra la sociedad y contra los que las sometían a aquellas reglas tan austeras. Estos escritos son como unos latidos del corazón, que arden con un inmenso deseo de una sociedad mejor, con menos restricciones, con más derechos y con el respeto de un estatuto igual que el de los hombres.

**BIBLIOGRAPHY**

ARENAL y SCHLAU (1989). *Untold Sisters,* Alburquerque, University of New México Press

ARENAL y SCHLAU (1994). "El convento colonial mexicano como recinto intelectual", en Actas IBLI. México, El Colegio de México

BABETI, Adriana (2013). *Amazoanele. O poveste*, Iași, Polirom

BENÍTEZ, Fernando. (1995). *Los demonios del convento: sexo y religión en la nueva España*. México, Era

CANGAS ARREOLA, Omar Daniel (2006). "El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México Colonial". En Avances – Coordinación de Investigación Científica, nº 132, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Consultado en línea en la fecha de: 15.12.2016.
[http://www.uacj.mx/DGDCDC/SP/Documents/avances/Documents/2006/Avances%20132.%20Omar%20Cangas.pdf]

ESPEJO, Beatriz (1993). *Vidas de monjas mexicanas,* en Revista de la Universidad de México, nº. 511, Universidad de México, pp. 41-44.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004**).** "Puesta en escena barroca: hacia una retórica femenina de la corporalidad en los siglos XVI y XVII" en VVAA, *Actas del Primer Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores (Aleph)*, Valencia: Universidad de Valencia. pp.103 – 112. . Consultado en línea en la fecha de 30.03.2017 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5058827]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004). *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Anejo nº LIII de la Revista Cuadernos de Filología. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2005). "Yo-cuerpo y escritura de vida (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)" en Asensi, Manuel y Girona, Nuria (eds.): *Tropos del cuerpo, Quaderns de Filologia,* Valencia: Facultat de Filologia-Universitat de València, nº9, pp 67-77. Consultado en línea en la fecha de 02.04.2017
[http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31527/67.pdf?sequence=1&isAllowed=y]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2005). *Heredar la palabra: Vida, Escritura y Cuerpo en América Látina*. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions Consultado en línea en la fecha de: 28.12.2016. [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9818/ferrus.pdf]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006). "Del cuerpo nadificado al cuerpo productivo: Teresa de los Andes y Laura de Montoya" en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA),* Vol. III, nº4, 2006, Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. pp. 73 – 89. Consultado en línea en la fehca de 28.04.2017 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5628325]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006). "Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el Barroco de Indias" en *La voz y la letra. Las mujeres en las conjuras de la historia,* Madrid: Arco/Libros, XVII/2.ISSN: 1130-3271, pp.59 – 76. Consultado en línea en 08.05.2017 [http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Porque_fuimos_monjas.pdf]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2007). "Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual", *Extravío,* Valencia: Universitat de València, nº2, pp.10 – 115. Consultado en línea en la fecha de 20.04.2017 [https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2209/1817]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz; GIRONA FIBLA, Núria (2009): *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo. Estudio preliminar, edición crítica y notas de Beatriz Ferrús Antón y Nuria Girona Fibla.* Universidad de Navarra, Pamplona, Iberoamericana Vervuert

FOUCAULT, Michel (2006). Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber. Madrid, Siglo XXI

GÁLVEZ RUIZ, Mª Ángeles (2006): "La historia de las mujeres y de la familia en el México Colonial. Reflexiones sobre la historiografía mexicanista". En Chronica Nova, nº 32, Universidad de Granada, pp. 67-93. Consultado en línea en la fecha de: 20.12.2016. [http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/14805/1/Mar%C3%ADa%20%C3%81ngeles%20G%C3%A1lvez%20Ruiz.pdf]

GÁLVEZ RUIZ, Mª Ángeles (2006): "La historia de las mujeres y de la familia en el México Colonial. Reflexiones sobre la historiografía mexicanista". En Chronica Nova, nº 32, Universidad de Granada, pp. 67-93. Consultado en línea en la fecha de: 20.12.2016. [http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/14805/1/Mar%C3%ADa%20%C3%81ngeles%20G%C3%A1lvez%20Ruiz.pdf]

GLANTZ, Margo (2005). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 1 de diciembre de 2015 [http://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-ines-de-la-cruz-hagiografia-o-autobiografia--0/]

GÓMEZ MORAÑA, A. (1984). "Autobiografía y discurso ritual: la problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial" en Co-textes, nº 8, Montpellier: Université Paul Valery.

GÓMEZ MORAÑA, A. (1996). *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana,* Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, Pennsylvania.

JOHNSON, Julie Greer (1983) *Women in Colonial Spanish America Literature*. Westport, CT: Greenwood Press,

LAVRIN, Asunción (1993). "La vida femenina como experiencia religiosa: Biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial". *Colonial Latin American Review*, números 1-2, volumen 2, pp. 27 – 52.

LAVRIN, Asunción (1995). "Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII." *Colonial Latin American Review* 4:1-2, pp. 155-180.

MATTALÍA, Sonia y ALEZA Milagros (eds) (1995). *Mujeres: escrituras y lenguajes*. En la *Cultura latinoamericana y español*, Departamento de Filología española, Facultat de Filología, Universitat de València

MURIEL, J. (1946). *Conventos de monjas en la Nueva España*. México, D. F.: Editorial Santiago, pp. 9-19. Consultado en línea en la fecha de: 12.12.2016. [http://www.public.asu.edu/~idcmt/conventos.pdf]

MURIEL, J. (1974). *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana*. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 13-56. Consultado en línea en la fecha de: 23.12.2016. [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/recogimientos/10_vi_evaluacion.pdf]

# *TRANSDISCIPLINARY IN MIHAI EMINESCU'S POETRY*

**Elena Diana Buicu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: Transdisciplinary is a methodology that allows the dialogue between the subjects, a connection between art and science, between the romantic writers and the scientists of the 19 th century. The discoveries made in the science world nourished the creative spirit of the Romanticism. The Romanticism itself may be seen as a scientific revolution of its age. In this context,the poets like Mihai Eminescu or Ion Heliade Rădulescu used in their works the specific devices of the transdisciplinary. This, ideas from the scientific revolutionary field of physics transcended in the romantic revolution that took place in the art field. Notions as, quanta, the feeling of relativity, levels of reality, singularity, balls of light, time, space, infinite are just few of Mihai Eminescu's poetry constants. Through these, Eminescu adopts a transdisciplinary approach of poetry and eases the relation between romanticism and the other fields of knowledge.*

*Keywords: transdisciplinary, art, science,quanta, light, the feeling of relativity.*

## 1. Despre transdisciplinaritate

Transdisciplinaritatea este o noțiune asupra căreia s-a oprit Basarab Nicolescu în *Manifestul* său și reprezintă liantul, punctul de legătură între artă, știință și religie. Într-un interviu acordat lui Vlad Pintea, Basarab Nicolescu aduce lămuriri asupra acestui concept subliniind ideea că transdisciplinaritatea reprezintă nu o fuziune, ci un dialog între științe, religie și filozofie. De asemenea, savantul insistă asupra rolului pe care dialogul îl îndeplinește între națiuni și culturi, în interacțiunea omului cu natura.

Cuvântul „transdisciplinaritate" este un derivat de la „transdisciplinar", cuvânt ce a fost introdus de către Jean Piaget în 1970 și care evidențiа transgresarea granițelor între cunoașteri, prin intervenția subiectului. În viziunea lui Basarab Nicolescu, obiectul și subiectul sunt structurate pe niveluri diferite de realitate, iar omul se regăsește în cunoaștere. În acest sens, savantul explică: „Singura Realitate demnă de-al său nume este, desigur, Realitatea obiectivă, guvernată de legi obiective. Orice altă cunoaștere în afara celei științifice este izgonită în infernul subiectivității, tolerată cel mult ca ornament ori respinsă cu dispreț ca o fantasmă, iluzie, regresiune, produs al imaginației[Nicolescu, 1999:19].

În *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Basarab Nicolescu explică diferența dintre pluridisciplinaritate, interdisciplinaritate și transdisciplinaritate. Acestea se unesc prin faptul că ele reprezintă punți între diferite discipline. În definirea pluridisciplinarității, savantul se folosește de un tablou de Giotto, despre care crede că poate fi studiat din perspectiva istoriei eului, intersectată cu aceea a fizicii, chimiei, istoriei religiilor, istoriei Europei sau a geometriei: „Pluridisciplinaritatea se referă la studierea unui obiect dintr-una și aceeași disciplină prin intermediul mai multor discipline deodată" [Nicolescu, 1999:51].

Distingând trei grade de interdisciplinaritate: aplicativ, epistemologic și unul generator de noi discipline, Basarab Nicolescu definește interdisciplinaritatea drept „transferul metodelor dintr-o disciplină într-alta" [Nicolescu, 1999:52].

Întrebându-se dacă există sau nu ceva între, în și dincolo de discipline, autorul consideră că transdisciplinaritatea se referă „așa cum indică prefixul *trans*- la ceea ce se află în același timp și între discipline, și înăuntrul diverselor discipline, și dincolo de orice disciplină. Finalitatea sa este înțelegerea lumii prezente, unul din imperativele sale fiind unitatea cunoașterii." [Nicolescu, 1999:53].

Specifică transdisciplinarității este cunoașterea transdisciplinară. Concluzia lui Basarab Nicolescu este că cele trei metode: pluridisciplinaritatea, interdisciplinaritatea și transdisciplinaritatea sunt „cele patru săgeți ale unuia și aceluiași arc: cel al cunoașterii." Metodologia cercetării transdisciplinare este determinată de cei „trei stâlpi ai transdisciplinarității – nivelurile de Realitate, logica terțului inclus și complexitatea." [Nicolescu, 1999: 54]

Conform modelului transdisciplinar, Realitatea are un anumit număr de niveluri, cu o coerență între ele. Această coerență este descrisă de logica terțului inclus, prin procesul iterativ care continuă la infinit până la epuizarea tuturor nivelurilor de Realitate. Autorul explică acțiunea logicii terțului inclus asupra diferențelor nivelurilor de Realitate, convins fiind că acest lucru are o influență deosebită asupra teoriei cunoașterii.

În același studiu închinat transdisciplinarității, Basarab Nicolescu definește masculinitatea și feminitatea lumii noastre, astfel: „Ansamblul nivelurilor de Realitate și cunoașterea lor desemnează ceea ce ar putea numi masculinitatea lumii noastre. La rândul lor, ansamblul nivelurilor de percepție și cunoașterea lor desemnează feminitatea acestei lumi" [Nicolescu, 1999: 101].

Autorul unifică relația dintre artă și știință prin prezența unui Eros extraordinar care traversează nivelurile de realitate și aduce la un numitor comun artiștii, poeții și oamenii de știință: „Bucuria unei mari descoperiri științifice este de aceeași natură ca bucuria unei mari creații artistice, iar căile misterioase ale imaginarului care conduc la aceste descoperiri se întâlnesc în mod indiscutabil [Nicolescu, 1999:102].

Creatorul logicii terțului inclus este Ștefan Lupașcu, pe care Basarab Nicolescu îl numește „Heraclit al timpurilor moderne". Această logică actualizează trei tipuri subiacente de logică, prezentate de Vanile Sporici, astfel: logica macrofizică; logica vieții și logica omogenizării și eterogenizării dinamice și contradictorii. Toate acestea alcătuiesc o țesătură pe care Nicolescu o numește complexitate, trăsătură ce stă la baza transdisciplinarității.

## 2. Transdisciplinaritatea în poezia lui Mihai Eminescu

Manuscrisele eminesciene, ce figurează a fi scrise între anii 1880-1883, abundă în referințe științifice, cu elemente din fizică, matematică și biologie, care denotă dorința poetului de a oferi lumii o *ecuațiune universală*, pe care o expune în manuscrisul 2267: „Teoria ecuațiunii universale: cei trei termeni sunt pururea timp (t), spațiu (s), cauzalitate sau mișcare (m), prin urmare toate formulele acestei mari idei vor fi t+s+m=tts+m=xm sau mai bine x+xs+(x)m=xt+xs+xm. Orice accelerare de mișcare scade timp, sporește spațiul. Când unul din termeni crește, celălalt scade în mod proporțional. Câteștrei sunt într-o veșnică ecuațiune."

Această bucurie provocată de exercițiul matematic eminescian apare și momentul creației marilor sale capodopere. Este bucuria, care, în viziunea lui Basarab Nicolescu, unește știința și arta, cunoașterea științifică și cunoașterea poetică. Această bucurie șterge hotarele dintre fizică, metafizică și poezie.

Prin cunoașterea poetică, se poate pătrunde în cosmologia „trans", deoarece „poezia este suprema aproximare cuantică a lumii. Mecanica cuantică descrie mecanica universului, în timp ce poezia îi revelează secreta dinamică"[Nicolescu, 1999: 93].

Cunoașterea poetică, ce stă la baza structurii sufletești a lui Eminescu este definită de Basarab Nicolescu, astfel: „Cunoașterea poetică este cunoașterea cuantică a terțului tainic inclus"[Nicolescu, 1999: 91]. Savantul consideră că ceea ce este comun poeticului și cuanticului este *imaginarul* și că acestea sunt diferențiate de Realitate.

Pompiliu Crăciunescu vede în gândirea lui Mihai Eminescu, în imaginarul ce stă la baza notițelor din *Fragmentarium*, un „somptuos ceremonial al transrealității" [Crăciunescu, 2018:135]. *Luceafărul* este exemplul concludent pentru viziunea transcosmologică a lui Mihai Eminescu: „În locul lui menit din cer", gândirea poetică abandonează Eul, Numărul și

Forma spre a se topi în golurile reci, dincolo de geometriile severe ale Logosului, anterioare chiar logicii şi matematicilor"[Crăciunescu, 2018: 138]. Concluzia criticului este că *Luceafărul* este poemul „despresurării Gândirii". Gândirea poetului se proiectează dincolo de Număr şi se pierde în infinitul Vidului. De asemenea, vidul este văzut ca „rest" al cunoaşterii lumii.

Pompiliu Crăciunescu selectează ca exponate ale transdisciplinarităţii poemele: *Luceafărul*, *Melancolie*, *Rugăciunea unui dac*, *Odă (în metru antic*) şi *Se bate miezul nopţii...* Gândirea „trans" este evidentă în aceste creaţii prin coexistenţa finitului cu infinitul într-un transfinit în care se întemeiază gândirea: „De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet / Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări".

Este evident că Mihai Eminescu a utilizat în opera sa un instrumentar al transdisciplinarităţii. Noţiuni ca „gheme de lumină", „timp", „spaţiu", „infinit", „finit", „cumpănă", „cântar", „sfinx", „piramidă" străbat lirica şi manuscrisele poetului. Cu ajutorul lor, artistul romantic adoptă o abordare transdisciplinară a poeziei, realizează o punte între cunoaşterea artistică de tip romantic şi cunoaşterea ştiinţifică. Prin truda sa, Eminescu demonstrează ceea ce Basarab Nicolescu va constata mai târziu o „evoluţie a cunoaşterii", fără a putea vreodată ajunge la o non-contradicţie absolută, implicând toate nivelurile de Realitate: cunoaşterea este totdeauna deschisă [Nicolescu, 1999: 61]. Eminescu îşi dorea şi el să realizeze o teorie a Totului prin încercarea de a aşeza *totul* într-o *ecuaţiune universală*. Poetul crede că această formulă totală se realizează prin convertirea unei puteri în alta sau prin "transformismul" pe care îl etichetează în *Fragmentarium*: "Convertirea unei puteri în alta, transformismul ne dă rezultate atât de uimitoare încât pururi înclinăm a crede nu în prefacerea unui lucru în altul, ci în transsubstanţiune, ca şi când din o substanţă singură şi unică, s-ar fi putut naşte o altă substanţă. Dar, fiindcă substratul convertirii rămâne pururi ca masă şi se poate constata că reprezintă o sumă constantă, nu e îndoială că toate prefacerile sunt numai accidenţii". Se poate asocia tarnsformismul, de care amintea poetul, cu imaginea literaturii ca „sistem deschis", aşa cum o cataloga Jean-Francois Lyotard, întrucât ea presupune acest fir de corespondenţelor între trecut şi viitor.

Singularitatea din mecanica cuantică este prima constantă existentă atât în însemnările eminesciene despre ştiinţă, cât şi în versurile sale. „Deodată un punct se mişcă" reprezintă un indiciu al singularităţii pe care îl aminteşte şi în notiţele din *Fragmentarium* referitoare la Dumnezeu; referinţe ce se regăsesc în paginile manuscrisului 2257: „Dumnezeu e un atom, un punct matematic, punctul comun unde se lovesc toate puterile pământului spre a constitui organismul de legi, sistema cosmică. Fără acest punct comun de atac, lumea neapărat că era un caos de materii, inertă şi fără putere căci o materie nici nu are putere nepusă într-un raport propriu de a trezi această putere. Astfel, Dumnezeu e în lume ceea ce sufletul atomistic e în om". Singularitatea lui Dumnezeu este definită printr-un punct matematic fără volum, care, în fizică, este numit "Zidul lui Planck". O atracţie deosebită a avut Eminescu şi pentru definirea omului, văzut ca microcosmos, având un singur punct de gravitaţie echivalat de poetul roamantic cu sufletul.

George Munteanu vede în exerciţiile matematice ale lui Eminescu adevărate „tehnici de transcendere" a vidului existenţial cu care se confruntă poetul în ultima etapă a vieţii. Desenele care însoţesc notiţele sunt exemple grăitoare în acest sens. Poate, cu ajutorul lor, Eminescu încerca să-şi descopere propriul punct de gravitaţie. Desenele sale lasă să se întrevadă un dinamism al liniilor, o energie, un complex de forţe şi tensiuni care trimit la modelul logicii dinamice a contradictoriului, efectuat de Ştefan Lupaşcu. De asemenea, ilustraţiile eminesciene pot fi puse în legătură cu ondulaţiile sufleteşti care trimit la teoria ondulaţiunii universale, formulată de filozoful român Vasile Conta.

Unul dintre desene este numit de Eminescu „quadratura cercului", pe care Pompiliu Crăciunescu o defineşte drept „rămăşiţă a suprapunerii *cercului* vieţii cu *pătratul* morţii".

[Crăciunescu 2018: 118]. Cercul vieții „strâmt" este evidențiat în *Luceafărul*, iar pătratul morții este descris mai bine decât oriunde în poemul *Odă (în metru antic)*. Figurile geometrice ca pătratul, cercul, triunghiul devin la Eminescu soluții de cunoaștere a universului. Nu trebuie ignorat faptul că poetul acordă o însemnătate deosebită *numărului,* concept care cuprinde în viziunea lui „lumea și vecia", așa cum apare în *Scrisoarea 1*. În manuscrisul 2255, Eminescu nota despre număr următoarele: „O singură mișcare există în univers. Viața individului nu este decât o fracțiune a eului unității".

Convins că „toate sunt o ecuațiune", Eminescu definește trecutul și viitorul tot cu ajutorul limbajului matematic; așa cum reiese din manuscrisul 2267: „Orice moment în viața universului e ecuațiunea momentului trecut". Pompiliu Crăciunescu este de părere că viața și moartea constituie polii interactivi ai unui proces dialectic, reductibil la „figura" unui arc chaosmotic /cosmotic"[Crăciunescu, 2018: 156]. Această idee este identificată de critic în versurile poemului *Mușat și ursitorile*: „Viață și moarte sunt ca două poluri / În jurul căror steaua se învârtește". În *Împărat și proletar*, viața este definită tot prin raportare la moarte, ca două elemente ale unei singure ecuații, în care necunoscuta este moartea. Viața ca vis al morții eterne sau viața ca un „cuib rece" al morții apare în viziunea lui Eminescu drept o formă a morții. În manuscrisul 2263, poetul definește viața tot prin intermediul unor concepte din domeniul fizicii și pune în antinomie viața cu vitalitatea, astfel: „suma de energie e vitalitate (vitalitatea de a trăi); suma de mișcare e viață; vitalitate-viață sunt opuse".

În altă ordine de idei, viața este definită în manuscrisul 2261, ca urmare a unui dialog închipuit de poet între piramidă și sfinx, prin intermediul unui limbaj matematic, deoarece în viziunea lui Eminescu, *totul* poate fi matematizat, iar calculul infinitezimal și integral poate fi aplicat oriunde. Iată fragmentul care redă definiția vieții: „Cum că sfinxul e o întrebare și piramida un răspuns și că amândouă la un loc sunt o ecuație, aceasta n-a gândit nimenea. Ce este viața? întreabă sfinxul. Un raport simetric al unui finit către un infinit, răspunde piramida".

De asemenea, în manuscrisul 2255, Eminescu notează o definire a *quadraturii cercului*, astfel: „Când un șarpe se-ncolăcește, observăm următorul lucru. Pielea dinăuntrul cercului e încrețită, cea din afara cercului e încordată. Dar pielea e în amândouă părțile egal de lungă. Cea dinafară s-a lungit, cea dinăuntru s-a scurtat prin încrețire, cea dinafară reprezintă un corp elastic întins, cea dinăuntru un corp elastic sub presiune (apăsat). Diferența dintre pieile la-nceput egale e quadratura cercului".

Poetul așază viața în *ecuațiune universală* atunci când o definește prin intermediul *puterilor*, în calitatea lor de concepte matematice, așa cum reiese din manuscrisul 2255: „O sumă de puteri, c-o singură direcție de mișcare împărțită printr-un timp care crește-n infinit".

Un alt mitem definitoriu pentru transdisciplinaritatea viziunii lui Mihai Eminescu este *cumpăna*, element-simbol care guvernează universul liric din *Luceafărul*. Pompiliu Crăciunescu notează în acest sens: „Cumpăna este figura care, prin imprevizibile ondulații- "cumpăna pusă în cumpănă" (Din Ms. 2255)- se interpune între sau absent de existență și nebunia în care gândirea se va refugia, lăsându-și în urmă doar o imagine: Hyperion, cel pentru care moartea nu se poate"[Crăciunescu, 2018: 171].

**Concluzii**

Prin urmare, *Luceafărul* este o sinteză a unor elemente ce țin de cuantică. Zborul Luceafărului către Demiurg este depozitar al acestor simboluri: Zidul lui Planck (singularitatea lui Dumnezeu, a Luceafărului), Podul Rosen- scurtătura pe care se întoarce Luceafărul; găurile negre, ghemele de lumină-super-stringurile, semințele existenței, care în *Momento mori* se află în a „haosului câmpuri"-Câmpul Higgs; cuantele de energie ce compun Universul. Toate aceste simboluri îl determină pe Pompiliu Crăciunescu să afirme că "anunță și instituie perpetuu o nouă cosmologie: cosmologia T. O cosmologie a terțului tainic și trainic inclus: Transcosmologia"[Crăciunescu, 2018: 239].

Pentru Eminescu, aceste simboluri ştiinţifice sunt surse de cunoaştere, căi prin care ajunge la adevăr, concept definit de acesta, prin limbaj ştiinţific, în manuscrisul 2264: „Un adevăr este sau mecanico-matematic, adică absolut, căci nu ne putem imagina cum două puteri egale, dar opuse să nu se ţie-n echilibru, precum n-am înţelege cum cea mai mare să nu determine în diagonală mersul celei mai mici şi viceversa- sau un adevăr reprezintă raportul capacităţii noastre de-a percepe faţă cu mărimi absolute, şi atunci adevărul e fenomenologic, e artistic, e un adevăr de perspectivă."

*Fragmentariumul* eminescien conţine raţionamente care reprezintă, de fapt, ramuri ale viziunii sale transcosmologice ce pictează imaginea unui Eminescu în ipostaza gânditorului, un Eminescu total, un exponent al integralităţii.

## BIBLIOGRAPHY


Cassirer, Ernst. *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*. Traducere de Constantin Coşman. Bucureşti, Ed. Humanitas, 1994.

Crăciunescu, Pompiliu. *Eminescu. Paradisul infernal şi transcosmologia*, Iaşi, Ed. Junimea, 2018.

Nicolescu, Basarab. *Transdisciplinaritatea. Manifest*. Traducere de Horia Mihail Vasilescu, Iaşi, Ed. Polirom, 1999.

*Omul secolului al XIX –lea*. Volum coordonat de Ute Frevert şi H. G. Haupt. Traducere de Ion Mircea. Iaşi, Ed. Polirom, 2002.

*Omul romantic*. Volum coordonat de F. Furet. Prefaţă de Elena Brăteanu.Traducere coordonată de

Giuliano Sfichi. Iaşi, Polirom, 2000.

Spangenburg, Ray. Moser Diane K. *Istoria ştiinţei*. 3 vol. Traducere Constantin Dumitru-Palcus. Bucureşti, Ed.Lider

Spiridon, Maria, Casian, *Eminescu, azi*. Iaşi, Ed. Junimea, 2005

# *THE HUMAN CONDITION AND „THE MYTH OF SISYPHUS" IN ALBERT CAMUS'S WORK*

**Elena-Alexandra Costea**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Albert Camus was born in Algeria on November 7, 1913, and was a well-known French novelist, playwright, and philosopher, representing existentialism.*
*Albert Camus, a complex personality of French culture, asserts himself as a writer parallel and tangential to the formation of a new ideological current, existentialism, whose theoretical foundation is provided through two philosophical essays („The Myth of Sisyphus" - 1942 and „Man revolted"- 1951), although all his life he denied this contribution, and yet he was inadvertently categorized as a forerunner.*
*Those who explained and commented on the exegetes of Camus's work established that the French author can be considered a philosopher of absurdity and revolt, and this is due to the two myths outlined in the essays: the assumption of suffering („The Myth of Sisyphus") and salvation („The Outraged Man").*
*„The Myth of Sisyphus", by the French philosopher Albert Camus, is an essay of absurd aspirations and disappointments, which places man and his existence in the indecipherable nothingness of infinite searches. Through this work Camus creates a typical absurd reasoning, as he himself would state in the preface of his book: „The following pages speak of an absurd sensitivity that can be encountered in this century." Thus, he warns the reader from the beginning that all he is going to find out is nonsense, an idea that sensibly touches „the irrational in the rational."*

*Keywords: myth, existentialism, philosophy, suicide, life*

Albert Camus s-a născut în Algeria, pe data de 7 noiembrie 1913 și a fost un cunoscut romancier, dramaturg și filosof francez, reprezentant al existențialismului.

Albert Camus, personalitate complexă a culturii franceze, se afirmă ca scriitor paralel și tangențial cu formarea unui nou curent ideologic, existențialismul, al cărui fundament teoretic îl oferă prin intermediul, în principal a două eseuri filosofice (*Mitul lui Sisif* – 1942 și *Omul revoltat* – 1951), deși toată viața a negat această contribuție, și totuși a fost catalogat, fără voia sa, drept un precursor.

Cei care au explicat și comentat opera camusiană au stabilit că autorul francez poate fi considerat un filosof al absurdului și al revoltei, iar acest fapt se datorează celor două mituri conturate în eseuri: al asumării suferinței (*Mitul lui Sisif*) și al salvării (*Omul revoltat*).

„Mitul lui Sisif" este un eseu al aspirațiilor și deziluziilor absurde, ce așază omul și existența sa în neantul indescifrabil al căutărilor infinite. Prin intermediul acestei lucrări, Camus creează un raționament tipic absurd, după cum el însuși avea să declare în prefața cărții sale: „Paginile care urmează vorbesc despre o sensibilitate absurdă ce poate fi întâlnită în acest secol". Astfel, el avertizează încă de la început cititorul că tot ceea ce acesta urmează să afle, este „un nonsens, o idee care atinge în mod sensibil iraționalul din rațional."

*Mitul lui Sisif* a fost publicat în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și a devenit una dintre cele mai marcante opere ale secolului al XX-lea, fiind o căutare filosofică a unui răspuns la întrebarea epocii și o expunere magistrală a teoriei absurdului, pe care Albert Camus a dezvoltat-o în toată opera sa, despărțindu-se de ideile nihiliste și existențialiste din acea perioadă, cu care a fost asociat în nenumărate rânduri. El a „meditat asupra sinuciderii ca răspuns la întrebarea dacă viața merită sau nu trăită, conduce cititorii într-o explorare a ideilor moderne despre condiția umană – de la Nietzsche și Kierkegaard la Dostoievski și

Kafka –, la finalul căreia omul modern, copleşit de angoasă, reflectat exemplar în figura tulburătoare a damnatului Sisif, va descoperi calea şi singurul sens de a trăi în aceasta lume fără sens – revolta, libertatea şi pasiunea vieţii prin conştientizarea şi îmbrăţişarea absurdului ce guvernează existenţa."[1]

Textul a fost publicat în anul 1942 şi „expune filosofia absurdului, explicând în ce constă absurdul existenţei, care au fost atitudinile în faţa absurdului şi care este propunerea lui de a trăi într-o lume pe care o considera lipsită de sens".[2]

În accepţiunea lui Camus, „absurdul se naşte din discordanţa fundamentală între aspiraţiile omeneşti şi univers. Omul năzuieşte spre certitudini, ordine, valori absolute şi un scop ultim, însă universul este indiferent, impersonal şi haotic. Cum omul nu se poate sustrage acestui univers, absurdul devine parte din existenţa umană."[3]

Aceasta naşte o stare de fapt care este conştientizată sub două răspunsuri: sinuciderea sau credinţa în divinitate. Sinuciderea reprezintă recunoaşterea înfrângerii în faţa absurdului, credinţa în divinitate „este un răspuns iraţional, căci ascunde o contradicţie: dacă zeul ar fi existat, universul nu ar fi fost absurd, cele două noţiuni fiind incompatibile."[4]

Dacă se acceptă amândouă, apare o lipsă de onestitate şi pierderea raţiunii, iar autorul o vede ca o „sinucidere filosofică".[5]

Cu viziunea bine cunoscută, Camus „propune o a treia posibilitate, a omului care înfruntă eroic absurdul şi este dispus să descopere rostul de a trăi într-o lume lipsită de sens. Exemplar pentru această atitudine este Sisif, personajul mitologic osândit de zei să rostogolească la infinit o stâncă până în vârful unui munte, de unde piatra cădea inevitabil, de fiecare dată. Eforturile sale sunt inutile, munca sa este lipsită de un scop, de o finalitate, aşa cum şi eforturile omului de a găsi un sens superior existenţei sale sunt sortite eşecului. Cum poate fi Sisif motivat şi fericit, în aceste condiţii? Renunţând la nevoia de a căuta un sens metafizic, deasupra condiţiei şi eforturilor sale. «Care ar fi chinul lui dacă la fiecare pas ar fi îmbărbătat de speranţa în izbândă?», întreabă retoric Camus. Altfel spus, dacă scopul lui Sisif ar fi să aşeze piatra în vârful muntelui, viaţa sa ar deveni insuportabilă, un şir infinit de eşecuri. Dar dacă scopul lui Sisif este «doar» să împingă piatra spre vârf, atunci îşi va dori să o ia de la început de fiecare dată. Drumul este cel puţin la fel de important ca destinaţia",[6] sugerează Camus.

Renunţarea la aspiraţiile ultime, la certitudini şi sensuri absolute nu echivalează cu renunţarea la orice fel de aspiraţii şi sensuri. De aceea, lui Sisif, „acest univers rămas fără de stăpân nu-i pare nici steril, nici neînsemnat. Fiecare grăunte al acestui munte plin de întuneric alcătuieşte o lume".[7] Poate fi omul fericit şi satisfăcut concentrându-se exclusiv la momentul prezent şi la viaţa pământească? Camus este convins că da: „Lupta însăşi către înălţimi e de ajuns pentru a umple un suflet omenesc".[8] Este singurul mod în care fericirea poate fi găsită într-un univers lipsit de sens, de aceea "trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit",[9] conchide Camus.

Albert Camus şi-a câştigat notorietatea încă din timpul vieţii. A trăit puţin, doar 46 de ani, dar textele sale au devenit esenţiale, într-o bibliografie de specialitate care nu-şi istoveşte unghiurile, care continuă să intrige, să stârnească polemici, să producă adepţi sau adversari

[1] https://www.agerpres.ro/documentare/2019/02/15/doza-de-cultura-mitul-lui-sisif--258617, accesat la data de 02 mai 2021, ora 19.
[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Idem.
[5] Idem.
[6] Idem.
[7] Idem.
[8] Idem.
[9] Idem.

feroce. Valoarea lor pare să crească, odată cu trecerea timpului. Ca vinurile de calitate, creația acestui filosof devine robustă, prilej pentru alte dezbateri, în jurul unor mese rotunde, prilej de a scrie alte cărți, de a fi retradus și inclus în alte istorii ale literaturii, în alte dicționare și enciclopedii.

Acum, în era pandemiei, mai mult ca oricând, autorul celebrului roman *La Peste* (*Ciuma*, 1947), câștigător al Premiului Nobel pentru Literatură în 10 decembrie 1957, la doar 44 de ani, cu trei ani înainte de a muri într-un accident rutier, merită a fi citit și înțeles la adevărata lui valoare. Un scriitor complex, care s-a manifestat, cu aceeași fervoare, dublată de cerebralitate, în mai multe genuri și specii literare.

În acest context, apariția eseului *Le Mythe de Sisyphe* (1942) face parte din așa-zisul *ciclu de eseuri despre absurd*. Numit, în franceză, *le cycle de l'absurde*, în el au fost incluse *Caligula* (piesă de teatru în patru acte – 1938), *Străinul* (roman – 1942) și *Neînțelegerea* (piesă în trei acte – 1944). S-au descoperit, în creația eseistică, trei etape, trei cicluri: al absurdului, al revoltei și al culpabilității. Alain Costes, în 1973, publică, la Éditions Payot, eseul *Albert Camus et la parole manquante,* decelând acest triptic situat la confluența unor concepte tari, întrețesute, care au creat adevărate valuri în felurite domenii ale cunoaşterii: în istorie, în literatură sau în filosofie: *absurd, revoltă, culpabilitate.*

Aproape un paradox, Camus scrie profund, dar pe înțelesul tuturor. Aceasta este trăsătura stilului său: *accesabilitatea*. Trimite, în *Mitul lui Sisif,* la sisteme ori la viziuni filosofice de anvergură, la figuri proeminente ale culturii universale, ca și când ar explica simplu, clar și fără inutile elucubrații stilistice cum stau lucrurile cu unul dintre cele mai uzitate concepte, *absurdul*. Absurdul face parte din categoria *universaliilor conceptuale*. Un concept-pivot, în jurul căruia se ordonează altele, într-un *graf semantic inconturnabil,* pentru cel care simte impulsul de a-și lărgi permanent orizonturile cunoașterii. Cercetătorii și specialiștii în domeniu sunt de părere că nu există filosof, romancier sau poet care să nu se fi confruntat, în ultimele secole, cu neputința și grandoarea acestui concept, cu semantica lui învăluitoare, versatilă, cu limitele lui.

*Mitul lui Sisif* propune grupaje tematice, *en toute simplicité*. Într-una dintre note, afirmă, referitor la tenacitatea cu care se apropie de textele unor filosofi existențialiști: „«împrumut de la ei o temă și analizez dacă consecințele ei se pot adapta regulilor deja fixate». Dintre aceștia, Nietzsche este filosoful cel mai vizitat. Se vede acest lucru din trimiterile constante pe care scriitorul francez le face la textele acestuia. Invocându-l, lăsându-se cumva impregnat de stilul acestuia, Camus vorbește despre «secretul aridității aceleia splendide pe care o simțim în opera lui Nietzsche». Ariditatea frazării, sacadarea frastică (care exprimă, care redă) sterilitatea la nivel stilistic sunt și atuurile lui Camus, dacă ne gândim la tehnicile utilizate de autor în conceperea romanului *Străinul*. Intuim o atracție vădită a lui Camus spre acest filosof pe care-l numește «singurul artist care a extras consecințele extreme dintr-o estetică a Absurdului, de vreme ce mesajul său final decurge dintr-o luciditate sterilă și cuceritoare și o negare încăpățânată a oricărei consolări supranaturale»".[10]

După cum am menționat anterior, Albert Camus „este identificat cu filosofia existențialistă, deși declara că nu acceptă această filosofie, nu este de acord cu principiile și tezele ei."[11] „Nu, eu nu sunt existențialist…, – sublinia Camus într-un interviu din 15 noiembrie 1945. – Sartre este existențialist și singura carte filosofică pe care am publicat-o, *Mitul lui Sisif*, a fost îndreptată împotriva filosofilor denumiți existențialiști".

Teza fundamentală care guvernează filosofia lui Camus „se bazează pe ideea că

[10] Simona Constantinovici/ https://www.observatorcultural.ro/articol/absurdul-care-ne-macina/, accesat la data de 02 mai 2021, ora 23.00.

[11] Gheorghe Bobână, *The Myth of Sisyphus and the Philosophy of the Absurd*, în Journal of Philosophy, Sociology and Political Science, 3 (163), Chișinău, 2013, p. 7.

întreaga existență este absurdă, lipsită de sens. Gânditorul pornește de la premisa că realitatea este irațională și ilogică. Lumea este plină de iraționalitate și reprezintă în întregime o «mare iraționalitate»".[12]

*Mitul lui Sisif* (1942) are „subtitlul *Eseu despre absurd*, iar unele secțiuni conțin în denumire cuvântul «absurd»: «Raționamentul absurd», «Absurdul și sinuciderea», «Zidurile absurde», «Libertatea absurdă», «Omul absurd», «Creația absurdă». Absurdul constituie esența problematicii filosofice a lui Camus, axa existenței, a gândirii și a activității practice."[13]

Tema absurdului apare în filosofie în secolul al XIX-lea prin Artur Schopenhauer, care considera că viața este absurdă pentru că ea nu are altă rațiune de a fi decât aceea dată de „voința de a trăi", oarbă și fără scop. Această conștientizare a absurdului justifica în ochii săi pesimismul și detașarea. Nietzsche vedea în această atitudine o concepție negativă despre viață, moștenită din creștinism, astfel sentimentul absurdului este însoțit de suferință și de renunțare. Reprezentanții existențialismului (Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre, Camus) considerau că trăirea absurdului ar fi autentica trăire a existenței. Potrivit existențialismului, „lumea este absurdă pentru că ea nu are sens".[14]

Referindu-ne la una dintre secțiuni ,,absurdul și sinuciderea" putem spune că „Nu există decât o problemă filosofică cu adevărat importantă: sinuciderea. A hotărî dacă «viața merită sau nu să fie trăită» înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filosofiei. Restul, dacă lumea are trei dimensiuni, dacă spiritul are nouă sau douăsprezece categorii, vine după aceea. Acestea sunt doar jocuri; dar mai întâi trebuie să răspunzi. Și dacă e adevărat, după cum susține Nietzsche, că un filosof, pentru a fi vrednic de stimă, trebuie să dea primul exemplul, înțelegem cât de important este răspunsul, de vreme ce el va preceda gestul definitiv. Iată niște evidențe sensibile inimii, dar pe care trebuie să le adâncim pentru că mintea noastră să le vadă limpede."[15]

Sinuciderea fiind un fenomen complex, nu s-a discutat până acum decât ca despre un fenomen social. Dimpotrivă, la debutul acestei discuții se poate analiza „raportul între sinucidere și gândirea individuală. Un gest ca acesta se pregătește în adâncurile tăcute ale inimii, precum o mare operă. Omul însuși îl ignoră. Într-o seară, își trage un glonț în cap sau se aruncă în apă. Despre un administrator de imobile care se omorâse, mi se spunea cândva că în urmă cu cinci ani își pierduse fata, că de atunci se schimbase mult și că întâmplarea îl «rosese pe dinăuntru». Nu există cuvânt mai exact. A începe să gândești înseamnă a începe să fii ros pe dinăuntru. Societatea nu are mare amestec în acest început. Viermele se află în însăși inima omului. Acolo trebuie căutat. Acest joc mortal, care duce de la luciditatea în fața existenței la evaziunea în afara lumii, trebuie urmărit și înțeles."[16]

O sinucidere are foarte multe cauze și, în general, „cele mai banale nu sunt și cele mai eficiente, foarte puțini oameni se sinucid (ipoteza nu e totuși exclusă) fiindcă hotărârea le aparține, adică se sinucid pentru că așa vor ei. Criza este aproape întotdeauna declanșată de ceva incontrolabil. Jurnalele vorbesc adesea de «necazuri intime» sau de o «boală incurabilă»[17]. Sunt explicații valabile. Dar ar trebui să știm dacă, în acea zi, un prieten nu i-a vorbit pe un ton indiferent acelui deznădăjduit. Vinovatul este, în acest caz, prietenul. Căci indiferența lui poate fi de-ajuns spre a precipita tot dezgustul și toate resentimentele aflate

[12] Idem.
[13] Idem.
[14] Idem, p. 7. apud Camus Albert. Actuelles II. În: Albert Camus. Oeuvres complètes. Tome III. 1949-1956. Les Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2008, p. 402.
[15] Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, fără editură, fără an, p. 1.
[16] Idem, p. 2.
[17] Să nu scăpăm prilejul de a sublinia caracterul relativ al acestui eseu. Într-adevăr, sinuciderea poate avea cauze mult mai onorabile. De exemplu, cazurile de sinucidere politică - așa-numita sinucidere de protest, din timpul Revoluției Chineze.

până atunci în suspensie.[18]

A mărturisi că ești depășit de viață sau că nu o înțelegi. Dar să nu mergem totuși prea departe cu aceste analogii și să ne întoarcem la cuvintele curente. „A te omorî înseamnă – spune Camus – a mărturisi că «viața nu merită să fie trăită». A trăi, firește, nu-i niciodată lucru ușor. Continuăm să facem gesturile pe care ni le comandă existența, pentru multe motive, din care primul e obișnuința. A muri din propria-ți voință presupune a fi recunoscut, fie și numai instinctiv, caracterul derizoriu al acestei obișnuințe, absența oricărei rațiuni profunde de a trăi, caracterul nesăbuit al zbuciumului cotidian și inutilitatea suferinței."[19]

Camus, în acest moment, își pune o întrebare și creionează și un răspuns, sub formă de analiză, astfel: „În ce constă, așadar, acest incalculabil sentiment care privează spiritul de somnul necesar vieții? O lume pe care o poți explica, chiar cu argumente discutabile, este o lume familiară. Dimpotrivă, într-o lume dintr-o dată lipsită de iluzii și de lumină, omul se simte un străin. Exilul lui e fără scăpare, de vreme ce-i lipsit de amintirea unei patrii pierdute sau de speranța într-un pământ al făgăduinței. Sentimentul absurdului nu-i decât divorțul acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său. De vreme ce toți oamenii sănătoși s-au gândit la propria lor sinucidere, vom recunoaște, fără alte explicații, că există o legătură directă între acest sentiment și aspirația către neant."

Subiectul acestui studiu este tocmai raportul sau antiteza dintre absurd și sinucidere, măsura exactă în care sinuciderea este o rezolvare împotriva absurdului. Se poate stabili „ca principiu că acțiunile unui om care nu trișează trebuie să fie comandate de ceea ce el socotește a fi adevărul. Credința în absurditatea existenței trebuie deci să-i hotărască purtarea. E legitimă curiozitatea de a ne întreba, limpede și fără false patetisme, dacă o concluzie de acest ordin impune părăsirea cât mai grabnică a unei condiții de neînțeles. Vorbesc aici, desigur, de oamenii dispuși să se pună de acord cu ei înșiși."[20]

Exprimată în termeni foarte ușor de înțeles, problema poate să pară simplă dar și fără rezolvare. Clarificarea răspunsurilor vine tot de la Camus care întărește ideea că „e greșită presupunerea că întrebările simple duc la răspunsuri la fel de simple și că evidența implică evidența. *A priori* și inversând termenii problemei, după cum omul se sinucide sau nu se sinucide, s-ar părea că nu există decât două soluții filosofice: a spune da sau a spune nu. Dar ar fi prea frumos să fie așa. Căci trebuie să ținem seama și de aceia care, fără să ajungă la vreo concluzie, se întreabă neîncetat. Aici, abia dacă fac o ironie: e vorba de majoritatea oamenilor. Văd, de asemenea, că cei ce răspund nu, acționează ca și cum ar gândi da. De fapt, dacă accept criteriul nietzschean, aceștia gândesc, într-un fel sau altul, da. Dimpotrivă, se întâmplă adesea ca cei ce se sinucid să fi crezut într-un sens al vieții. Asemenea contradicții sunt constante. Se poate chiar spune că nu sunt nicăieri mai vii decât în această chestiune în care, dimpotrivă, logica pare atât de necesară. A compara teoriile filosofice și comportarea celor ce le profesează a devenit un loc comun. Dar trebuie totuși să arătam că dintre gânditorii care au refuzat un sens vieții, niciunul, în afară de Kirilov, care aparține literaturii, de Peregrinos[21], care se naște din legendă, și de Jules Lequier, care ține de ipoteză, nu a mers cu logica până la a refuza această viață. Se citează adesea, în derâdere, numele lui Schopenhauer, care făcea elogiul sinuciderii în fața unei mese îmbelșugate. Nu-i nimic de râs în asta. Modul acesta de a nu lua tragicul în serios nu-i chiar atât de grav, dar el îl definește până la urmă pe om.[22]

[18] Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, fără editură, fără an, p. 2.
[19] Idem, p. 3.
[20] Idem.
[21] Am auzit vorbindu-se despre un emul al lui Peregrinos, scriitor de după război, care, după ce și-a terminat prima carte, s-a sinucis spre a atrage atenția asupra operei sale. A izbutit, într-adevăr, dar cartea a fost socotită una nu foarte bună.
[22] Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, fără editură, fără an, p. 3.

În fața acestor neînțelegeri, contradicții și obscurități „trebuie, oare, să credem că nu există nici un raport între părerea pe care cineva o are despre viață și gestul pe care-l face spre a o părăsi? Să nu exagerăm câtuși de puțin în acest sens. În atașamentul unui om față de viața sa, există ceva mult mai puternic decât toate mizeriile lumii. Judecata trupului nu-i întru nimic mai prejos decât cea a spiritului, și trupul dă îndărăt în fața propriei sale distrugeri. Căpătăm obișnuința de a trăi înainte de a o dobândi pe aceea de a gândi. În cursa care ne apropie zi cu zi cu încă un pas de moarte, trupul păstrează un avans ireparabil. Esențialul acestei contradicții rezidă în ceea ce voi numi eschiva, pentru că ea este în același timp mai mult și mai puțin decât divertismentul, în sensul pascalian. „Eschiva mortală" care constituie a treia temă a acestui eseu este speranța. Speranța într-o altă viață, pe care trebuie s-o „meriți" sau jocul măsluit al celor care trăiesc nu pentru viața însăși, ci pentru o mare idee care o depășește, o sublimează, îi dă un sens și o trădează."[23]

În acest sens se pare că totul contribuie la a încurca și mai mult lucrurile. Dar Camus încearcă să le limpezească chiar dacă lansează și anumite întrebări, unele retorice, altele mai alambicate, astfel: „Nu în zadar s-au jucat oamenii până acum cu cuvintele, prefăcându-se a crede că a refuza un sens vieții duce în chip necesar la afirmația că ea nu merită să fie trăită. Într-adevăr, nu există nici un fel de măsură comună, obligatorie, între aceste două raționamente. Trebuie doar să refuzăm să ne lăsăm induși în eroare de confuziile, divorțurile și inconsecvențele semnalate până aici. Trebuie să dăm totul la o parte și să atacăm fățiș adevărata problemă. Oamenii se sinucid pentru că viața nu merită să fie trăită, iată, fără îndoială, un adevăr-nefecund totuși, pentru că e un truism. Dar această insultă adusă existenței, această dezmințire ce i se dă vine oare din faptul că existența n-are nici un sens? Cere absurditatea ei să i te sustragi, prin speranță sau prin sinucidere? Iată ce trebuie să scoatem la lumină, să urmărim și să ilustrăm, înlăturând tot restul. Obligă oare absurdul la moarte? Iată problema ce trebuie discutată înaintea oricărei alteia, în afara tuturor metodelor de gândire și a jocurilor spiritului dezinteresat. Nuanțele, contradicțiile, psihologia pe care un spirit „obiectiv" știe să le introducă în orice problemă nu-și au locul în această căutare și în această pasiune. Aici e nevoie doar de o gândire logică. Lucrul nu-i simplu. E ușor să fii logic. Dar e aproape imposibil să fii logic până la capăt. Oamenii care mor de propria lor mână urmează astfel până la capăt drumul indicat de sentimentul lor. Meditația asupra sinuciderii îmi dă așadar putința de a pune singura problemă care mă interesează: există o logică ce duce până la moarte? E un lucru pe care nu-l pot afla decât urmărind fără pasiune dezordonată, doar la lumina evidenței, raționamentul a cărui origine o arăt aici. Este ceea ce eu numesc un raționament absurd. Mulți l-au început. Nu știu încă dacă au rămas în limitele lui."[24]

O altă secțiune a *Mitului lui Sisif* (un alt subtitlu) care îmbie la o analiză interesantă este *Zidurile absurde,* care ca la orice mare operă, „sentimentele adânci semnifică întotdeauna mai mult decât au conștiința că spun."[25]

Albert Camus detaliează: „Perseverența unei porniri sau a unei repulsii într-un suflet se regăsește în anumite deprinderi de a face și de a gândi, se continuă în consecințe pe care sufletul însuși le ignoră. Marile sentimente poartă în ele însele propriul lor univers, splendid sau mizerabil. Ele luminează cu pasiunea lor o lume exclusivă, în care își regăsesc propriul climat. Există un univers al geloziei, al ambiției, al egoismului sau al generozității. Un univers, adică o metafizică și o atitudine a spiritului. Ceea ce e adevărat pentru sentimente specializate, va fi și mai adevărat pentru emoții, la baza lor atât de nedeterminate și totodată atât de confuze și de «sigure», de îndepărtate și de «prezente» ca acelea pe care ni le dă

[23] Idem p. 4.
[24] Idem.
[25] Idem, p. 5.

frumosul sau pe care le trezește în noi absurdul."[26]

Albert Camus continuă și analizează sentimentul absurdității ,,care poate să-l izbească în față pe orice om, la orice colț de stradă. În nuditatea sa dezolantă, în strălucirea sa moartă, el este insesizabil. Dar însăși această dificultate dă de gândit. E probabil adevărat că fiecare om rămâne pentru noi un necunoscut și că există întotdeauna în el ceva ireductibil care ne scapă, dar, *practic,* îi cunosc pe oameni și îi recunosc după purtarea lor, după totalitatea faptelor for, după consecințele pe care trecerea lor le suscită în viață. Tot astfel pot, *practic,* să definesc toate aceste sentimente irațională care desfid orice analiză, pot, *practic,* să le apreciez, să adun suma consecințelor lor în ordinea inteligenței, să le surprind și să le notez toate înfățișările, să descriu universul lor. S-ar părea că, chiar dacă l-am văzut de o sută de ori pe același actor, nu-l voi cunoaște personal mai bine. Totuși, dacă fac suma eroilor pe care i-a întruchipat și dacă spun că-l cunosc ceva mai bine la al sutălea rol al său, simt că există în această afirmație o parte de adevăr. Căci acest paradox aparent este și un apolog. El are o morală, care ne învață că un om se definește la fel de bine prin comediile sale ca și prin elanurile sale sincere. Tot astfel se întâmplă, la un alt nivel, cu sentimentele, inaccesibile inimii, dar parțial trădate de faptele pe care le însuflețesc și de atitudinile spiritului pe care le presupun. Nu-i greu de văzut că în felul acesta definesc o metodă. Dar e ușor, de asemenea, de văzut că e vorba de o metodă de analiză și nu de cunoaștere. Căci metodele implică metafizici, trădând fără voia lor concluziile pe care pretind uneori că nu le cunosc încă. Astfel, ultimele pagini ale unei cărți se află încă în primele. Acest nod este inevitabil. Metoda definită aici exprimă sentimentul că orice cunoaștere adevărată este imposibilă. Nu putem decât enumera aparențe și simți un climat."[27]

Acum ajungem la sentimentul absurdității, insesizabil, „în lumile diferite dar frățești ale inteligenței, ale artei de a trăi sau ale artei pur și simplu. Climatul absurdității e un început. Sfârșitul e universul absurd și acea atitudine a spiritului care proiectează asupra lumii o strălucire ce-i este proprie, făcând să lumineze chipul privilegiat și implacabil pe care știe să i-l recunoască."[28]

De la Jaspers la Heidegger, de la Kierkegaard la Șestov, de la fenomenologi la Scheler, „pe planul logic și pe planul moral, o întreagă familie de gânditori, înrudiți prin nostalgia lor, opuși prin metodele sau scopul lor, s-au înverșunat să bareze drumul real al rațiunii și să redescopere căile directe ale adevărului. Presupun această gândire cunoscută și trăită. Oricare vor fi fost ambițiile lor, toți au plecat de la acel univers inexprimabil în care domnește contradicția, antinomia, spaima sau neputința. Și comune le sunt tocmai temele pe care le-am arătat mai sus. Pentru ei, de asemenea, trebuie s-o spunem, semnificative sunt mai cu seamă concluziile pe care le-au putut trage din aceste descoperiri. Faptul are o asemenea importanță, încât va trebui să-l examinăm aparte. Dar, pentru moment, e vorba doar de descoperirile și de experiențele lor inițiale, e vorba doar de a constata dacă ele concordă . Și dacă ar fi prea îndrăzneț să vrem a vorbi despre filosofia lor, e cu putință și, în orice caz, suficient să facem simțit climatul care le este comun."[29]

Heidegger privește „cu răceală condiția umană și afirmă că această existență este umilită. Singura realitate este «grija», care se regăsește pe toată scara ființelor. Pentru omul pierdut în lume și printre divertismentele ei, această grijă este o frică scurtă și trecătoare. Dar, de îndată ce frica aceasta capătă conștiință de sine, ea devine spaimă, climat perpetuu al omului lucid, «în care existența se regăsește». Acest profesor de filosofie scrie fără să tremure și în limbajul cel mai abstract cu putință: «Caracterul finit și limitat al existenței umane este mai primordial decât omul însuși». Se ocupă de Kant, dar numai pentru a stabili caracterul

[26] Idem.
[27] Idem.
[28] Idem.
[29] Idem, p. 11.

mărginit al «raţiunii pure». Analizele sale îl duc la concluzia că «lumea nu-i mai poate oferi nimic omului înspăimântat». «Grija» îi pare a depăşi prin adevărul ei categoriile raţionamentului, încât nu se gândeşte decât la ea şi nu vorbeşte decât despre ea. Îi enumeră înfăţişările: plictiseala, când omul banal încearcă să o niveleze în el însuşi şi să o înăbuşe; groaza, când spiritul contemplă moartea. Nici el nu desparte conştiinţa de absurd. Conştiinţa morţii este chemarea grijii şi «existenţa îşi adresează atunci sieşi un apel prin intermediul conştiinţei». Ea este însăşi vocea spaimei, implorând existenţa să se întoarcă ea însăşi din anonimatul în care s-a pierdut". Heidegger ne spune că nu trebuie să dormim şi că, dimpotrivă, trebuie să veghem până la capăt. El stă în mijlocul acestei lumi absurde, arătându-ne caracterul ei pieritor şi căutându-şi drumul printre ruine."[30]

Camus continuă cu „Jaspers – care – nu crede în nici un fel de ontologie, pentru că, după el, ne-am pierdut «naivitatea». Ştie că nu putem ajunge la nimic care să poată transcende jocul mortal al aparenţelor. Ştie că spiritul sfârşeşte totdeauna în eşec. Întârzie asupra aventurilor spirituale pe care ni le oferă istoria şi descoperă cu necruţare falia fiecărui sistem, iluzia care a salvat totul, învăţătura care n-a ascuns nimic. În această lume pustiită, în care imposibilitatea de a cunoaşte este demonstrată, în care neantul pare singura realitate, disperarea fără scăpare singura atitudine, el încearcă să regăsească firul Ariadnei, care duce către tainele divine."[31]

Şestov, la rândul său – subliniază Albert Camus – de-a lungul unei opere de o admirabilă monotonie, preocupat întruna de aceleaşi adevăruri, demonstrează fără încetare că sistemul cel mai riguros, raţionalismul cel mai universal se izbesc întotdeauna până la urmă de iraţionalul gândirii umane. Nu-i scapă nici una din evidenţele ironice, nici una din contradicţiile derizorii care depreciază raţiunea. Nu-l interesează decât excepţia, fie că ea aparţine istoriei inimii sau a spiritului. Pornind de la experienţele dostoievskiene ale condamnatului la moarte, de la aventurile exasperate ale spiritului nietzschean, de la imprecaţiile lui Hamlet sau de la amara aristocraţie a unui Ibsen, el descoperă, luminează şi glorifică revolta umană împotriva iremediabilului. Refuză raţiunii propriile ei raţiuni şi nu începe să înainteze cu oarecare hotărâre decât o dată ajuns în mijlocul acelui pustiu cenuşiu în care toate certitudinile au devenit pietre."[32]

Camus îl analizează corect pe Kierkegaard, care îl consideră „poate cel mai interesant dintre toţi, cel puţin în ceea ce priveşte o parte a existenţei sale, nu numai că descoperă absurdul, dar îl şi trăieşte. Acest om care scrie: „Mutismul cel mai sigur nu-i să taci, ci să vorbeşti", se asigură mai întâi că nici un adevăr nu-i absolut şi că deci această existenţă imposibilă în sine nu poate deveni satisfăcătoare prin el. Don Juan al cunoaşterii, el multiplică pseudonimele şi contradicţiile, scrie *Predicile* în acelaşi timp cu acel manual îl spiritualismului cinic, *Jurnalul seducătorului.* Refuză consolările, morala, principiile confortabile. Nu vrea să astâmpere durerea pricinuită de ghimpele pe care şi-l simte înfipt în inimă. Dimpotrivă, o ataţă şi, cuprins de bucuria deznădăjduită a răstignitului fericit că e răstignit, construieşte din luciditate, refuz, comedie, o categorie a demoniacului. Acest chip blând şi totodată schimonosit, aceste piruete urmate de un strigăt ţâşnit din adâncul sufletului întruchipează însuşi spiritul absurdului în luptă cu o realitate care-l depăşeşte. Iar aventura spirituală ce-l duce pe Kierkegaard până la atât de iubitele sale „scandaluri" începe, de asemenea, în haosul unei experienţe lipsite de decoruri şi întoarse la incoerenta ei cea dintâi.

Şi după analiza acestor gânditori Albert Camus mai are nedumeriri şi chiar întrebări: „Cum să nu simţi strânsa înrudire a acestor gânditori? Cum să nu vezi că toţi se întâlnesc în acel ţinut privilegiat şi amar unde speranţa nu-şi mai are locul? Vreau să-mi fie explicat totul sau nimic, iar raţiunea e neputincioasă în faţa acestui strigăt al inimii. Spiritul trezit de

[30] Idem.
[31] Idem.
[32] Idem, pp.11-12.

această exigență caută, dar nu găsește decât contradicții și nebunie. Ceea ce nu înțeleg e irațional. Și lumea e plina de iraționale. Ea însăși, de vreme ce nu-i înțeleg «semnificația unică», nu-i decât un imens irațional. Să putem spune o singură dată «e limpede», și totul ar fi salvat. Dar acești oameni proclamă pe întrecute că nimic nu e limpede, că totul e haos, că omul nu posedă decât propria sa clarviziune și cunoașterea precisă a zidurilor care-l înconjoară."[33]

În „sinuciderea filosofică", alt subtitlu al „Mitului lui Sisif", „sentimentul absurdului nu este totuna cu noțiunea absurdului."[34] Albert Camus arată că „Aceasta doar se întemeiază pe el. El nu se rezumă la ea decât în scurta clipă când își rostește judecata asupra universului, după care îi rămâne să meargă mai departe. Este viu, adică va trebui să moară sau să răsune în om din ce în ce mai adânc. Tot astfel și cu temele de care am vorbit. Dar și în acest caz, nu sunt interesat de opere sau de gânditori a căror critică ar necesita o altă formă și un alt loc, ci de faptul de a descoperi ceea ce există comun în concluziile lor. Niciodată poate n-au existat spirite atât de diferite. Și totuși vedem că peisajele spirituale în care ele se mișcă sunt identice. De asemenea, în ciuda unor științe atât de distincte, strigătul care pune capăt itinerarului lor răsună în același fel. Simțim că la gânditorii pe care i-am amintit există un climat comun, punând ca acest climat este ucigător abia dacă facem un joc de cuvinte. Cel ce trăiește sub acest cer de plumb nu are de ales decât între a fugi sau a rămâne. Vreau să știu cum se fuge de aici sau de ce se rămâne. Nu fac astfel decât să definesc problema sinuciderii și interesul pe care-l pot avea concluziile filosofiei existențialiste."

În ceea ce privește „libertatea absurdă" după câteva explicații autorul *Ciumei* își pune câteva întrebări, astfel: „Principalul a fost făcut. Dețin acum câteva evidențe la care nu pot renunța. Pentru mine are însemnătate ceea ce știu, ceea ce e sigur, ceea ce nu pot nega, ceea ce nu pot nesocoti. Pot să neg totul în legătură cu acea parte din mine însumi care trăiește din nostalgii incerte, în afară de această dorință de unitate, de această sete de a afla o soluție, de această exigență de claritate și de coeziune. Pot să contest totul în această lume care mă înconjoară, mă lovește sau mă înalță, în afară de acest haos, de hazardul-rege și de divina echivalență născută din anarhie. Nu știu dacă lumea are un sens care o depășește. Dar știu că eu nu cunosc acest sens și că-mi este cu neputință pentru moment să-l cunosc. Ce înseamnă pentru mine o semnificație în afara condiției mele de om? Nu pot înțelege decât în termeni umani. Nu înțeleg decât ceea ce ating, ceea ce îmi rezistă. Și mai știu că nu pot pune de acord aceste două certitudini: setea mea de absolut și de unitate și ireductibilitatea acestei lumi la un principiu rațional și rezonabil. Ce alt adevăr mai pot recunoaște fără să mint, fără să fac apel la o speranță pe care nu o am și care nu înseamnă nimic în limitele condiției mele?"

Ce se mai poate spune despre „Omul absurd": *Dacă Stavroghin crede/, el nu crede că crede./ Dacă nu crede, nu crede că nu crede.* (Dostoievski – *Demonii* sau *Posedații*).

Și totuși, Albert Camus remarcă: „«Domeniul meu, spune Goethe, e timpul.» Iată, într-adevăr, cuvântul prin excelență absurd. Căci cine este omul absurd? Acela care, fără a nega eternitatea, nu face nimic pentru ea. Nu pentru că n-ar cunoaște nostalgia; dar îi preferă propriul său curaj și propria sa judecată. Primul îl învață să trăiască fără apel și să se mulțumească cu ceea ce are, a doua îi arată limitele. Sigur de libertatea sa mărginită în timp, de revolta sa fără viitor și de conștiința sa pieritoare, el își urmează aventura în timpul vieții sale. Aici este domeniul lui, aici acțiunea lui pe care o sustrage oricărei alte judecăți în afară de a sa. O viață mai înaltă nu poate însemna pentru el o altă viață. Ar fi un lucru lipsit de onestitate. Și nici măcar nu mă refer aici la acea eternitate derizorie numită posteritate. Doamna Roland i s-a încredințat. Această imprudență și-a primit lecția. Posteritatea citează adesea fraza doamnei Roland, dar uită să-și spună părerea. Doamna Roland îi este indiferentă

[33] Idem, p. 12.
[34] Idem, p. 13.

posterității."[35]

A face o pledoarie asupra moralei nu este indicat. „Am văzut oameni – spune Camus – cu puternice convingeri morale făcând lucruri rele și constat în fiecare zi că onestitatea nu are nevoie de reguli. Omul absurd nu poate admite decât o singură morală, aceea care nu se desparte de Dumnezeu: aceea care se dictează. Dar el trăiește în afara acestui Dumnezeu. Cât privește celelalte morale (includ aici și imoralismul), omul absurd nu vede în ele decât justificări și el n-are nimic de justificat. Plec aici de la principiul nevinovăției sale."[36]

Și totuși „Toate moralele sunt întemeiate pe ideea că un act are consecințe care-l legitimează sau îl anulează. Un spirit pătruns de ideea absurdului socotește numai că aceste urmări trebuie privite cu seninătate. El este gata să plătească. Altfel spus, dacă pentru el poate să existe responsabilitate, în schimb nu există vinovăție. Cel mult, va consimți să se folosească de experiența sa trecută spre a-și întemeia pe ea actele sale viitoare. Timpul va trăi din timp și viața va sluji vieții. În acest domeniu mărginit și totodată atât de bogat al posibilului, totul în el însuși, în afară de luciditate, îi pare imprevizibil. Ce regulă s-ar putea oare naște din această ordine irațională? Singurul adevăr care-i poate părea instructiv nu-i un adevăr categoric; el prinde viață și se desfășoară în oameni. La capătul raționamentului său, spiritul absurd poate deci căuta nu reguli etice, ci ilustrări și suflul unor vieți omenești. Cele câteva imagini care urmează sunt de acest fel. Ele urmăresc raționamentul absurd, dăruindu-i atitudinea lui proprie și căldura lor."[37]

Albert Camus dezvoltă și această idee „ca un exemplu nu e neapărat un exemplu de urmat (și aceasta și mai puțin încă, dacă mai e cu putință, în lumea absurdului) și că aceste ilustrări nu pretind a fi și tot atâtea modele? Nu numai pentru că, pentru a le urma, îți mai trebuie și vocație, dar te faci și ridicol dacă, păstrând proporțiile, ajungi, citindu-l pe Rousseau, la concluzia că trebuie să mergi în patru labe, iar pe Nietzsche, că se cuvine să-ți brutalizezi mama. «Trebuie să fim absurzi, scrie un autor modern, dar nu trebuie să ne lăsăm înșelați.» Atitudinile de care va fi vorba nu-și pot căpăta întregul înțeles decât în măsura în care se ține seama de contrariul lor. Un slujbaș la poștă este egalul unui cuceritor, dacă amândoi au aceeași conștiință. Toate experiențele sunt indiferente din acest punct de vedere. Există doar experiențe care-l slujesc și altele care-l deservesc pe om. Îl slujesc dacă este conștient! Dacă nu, lucrul nu mai are importanță; nu împrejurările sunt răspunzătoare de înfrângerile unui om, ci el însuși.

Voi alege doar oameni care nu tind decât să se epuizeze sau despre care am conștiința că se epuizează. Atât și nimic mai mult. Nu vreau să vorbesc pentru moment decât de o lume în care gândurile, ca și viețile, n-au viitor. Tot ceea ce-l face pe om să muncească și să se zbuciume se folosește de speranță. Singura gândire care nu minte este, așadar, gândirea sterilă. În lumea absurdă, valoarea unei noțiuni sau a unei vieți se măsoară după gradul ei de sterilitate."[38]

*Mitul lui Sisif* în viziunea lui Camus, „Zeii îl osândiseră pe Sisif să rostogolească întruna o stâncă până în vârful unui munte, de unde piatra cădea dusă de propria ei greutate. Socotiseră cu oarecare dreptate că nu-i pedeapsă mai crâncenă ca munca zadarnică și fără speranță."[39]

Dacă Homer era de bună credință, „Sisif era cel mai înțelept și mai prudent dintre muritori. După o altă tradiție, totuși el înclina către meseria de hoț. Nu văd aici nici o contradicție. În legătură cu pricinile pentru care a ajuns truditorul inutil al Infernului părerile sunt împărțite. Mai întâi, este învinuit că și-ar fi îngăduit unele libertăți față de zei, cărora le-a

[35] Idem, p. 31.
[36] Idem.
[37] Idem.
[38] Idem.
[39] Idem, p. 54.

trădat secretele. Egina, fiica lui Asope, a fost răpită de Iupiter. Tatăl, uimit de această dispariție, i s-a plâns lui Sisif. Acesta, care știa de răpire, i-a făgăduit lui Asope să-i spună totul, cu condiția ca el să dea apă citadelei Corintului. Nu s-a temut de fulgerele cerești și a ales binecuvântarea apei, drept pentru care a fost pedepsit în Infern. Homer ne povestește, de asemenea, că Sisif pusese Moartea în lanțuri. Pluton n-a putut suferi să-și vadă împărăția pustie și tăcută. L-a trimis pe zeul războiului, care a scos-o pe Moarte din mâinile învingătorului său."[40]

Pe patul de moarte, se mai spune că Sisif, „a vrut, în mod nesocotit, să pună la încercare dragostea soției sale. I-a poruncit să nu-l înmormânteze, ci să-i arunce trupul în mijlocul pieței publice. Sisif s-a trezit în Infern. Și acolo, mâniat de o ascultare atât de potrivnică dragostei omenești, a obținut de la Pluton îngăduința să se întoarcă pe pământ, spre a-și pedepsi soția. Dar, când a văzut din nou chipul acestei lumi, când s-a bucurat de apă și de soare, de pietrele calde și de mare, n-a mai vrut să se întoarcă în umbra Infernului. Nici chemările, nici mânia și nici amenințările divine nu l-au clintit din hotărârea lui. A mai trăit mulți ani încă, privind linia rotunjită a golfului, în fața mării strălucitoare și a pământului surâzător. Spre a-l supune, a fost nevoie de o poruncă a zeilor. Mercur a venit să-l înșface pe îndrăzneț și, răpindu-l bucuriilor sale, l-a adus cu de-a sila în Infern, unde stânca îl aștepta gata pregătită."[41]

Fără îndoială s-a înțeles, că Sisif este „eroul absurd, atât prin pasiunile, cât și prin chinul său. Disprețul față de zei, ura față de moarte și pasiunea pentru viață i-au adus acel supliciu de nespus al ființei care se străduiește în vederea a ceva ce nu va fi niciodată terminat. E prețul care trebuie plătit pentru pasiunile de pe acest pământ. Nu ni se spune nimic despre Sisif în Infern. Miturile sunt făcute pentru ca imaginația să le însuflețească. În cazul lui Sisif, vedem doar imensul efort al unui trup încordat spre a ridica piatra uriașă, spre a o rostogoli și a o urca pe același povârniș de sute și de sute de ori, la nesfârșit; vedem fața crispată, obrazul lipit de piatră, încordarea umărului care primește blocul acoperit de argilă, a piciorului care-l împiedică să se rostogolească, brațele care-l ridică din nou, siguranța atât de omenească a două mâini murdare de pământ. La capătul acestui îndelung efort, măsurat prin spațiul fără cer și prin timpul fără adâncime, scopul este atins. Sisif privește atunci piatra cum se rostogolește în câteva clipe spre acea lume de jos, de unde va trebui s-o urce din nou către înălțimi. Apoi coboară din nou spre câmpie."[42]

În timpul acestei întoarceri, acestei pauze Sisif interesează: „O față care trudește atât de aproape de piatră s-a schimbat ea însăși în piatră! Îl văd pe acest om cum coboară cu pasul greoi, dar măsurat, către chinul său fără de sfârșit. Ceasul acesta, care este ca o respirație și care revine tot atât de sigur ca și nefericirea lui, este ceasul conștiinței. În fiecare din aceste clipe când părăsește înălțimile, coborând pas cu pas către vizuinile zeilor, este superior destinului său. E mai puternic decât stânca lui."

Discutând despre acest mit se poate ajunge la concluzia că acesta este tragic pentru că eroul său e conștient: „Într-adevăr, care ar fi chinul lui dacă la fiecare pas ar fi susținut de speranța în izbândă? Muncitorul de azi îndeplinește în fiecare zi din viața lui aceeași muncă și destinul său nu-i mai puțin absurd. Dar el nu-i tragic, decât în acele rare momente când devine conștient. Sisif, proletar al zeilor, neputincios și revoltat, își cunoaște condiția mizerabilă în toată amploarea ei; la ea se gândește în timp ce coboară. Clarviziunea, care ar fi trebuit să constituie chinul său, îi desăvârșește victoria. Nu există destin care să nu poată fi depășit prin dispreț."[43]

Astfel, „dacă coborârea se face uneori în durere, ea poate să se facă și în bucurie.

[40] Idem.
[41] Idem.
[42] Idem, pp. 54-55.
[43] Idem, p. 55.

Cuvântul acesta nu-i de prisos. Mi-l închipui pe Sisif întorcându-se către stânca sa şi că la începutul drumului era durerea. Când imaginile pământului se îngrămădesc prea năvalnic în amintire, când chemarea fericirii e prea îmbietoare, se întâmplă ca tristeţea să se trezească în inima omului: e victoria stâncii, e stânca însăşi. Uriaşa mâhnire e o povară prea grea. Sunt nopţile noastre de pe muntele Ghetsimani. Dar adevărurile zdrobitoare pier când sunt cunoscute. Astfel, Oedip ascultă mai întâi de destinul său fără să ştie. Din clipa în care ştie, începe tragedia lui. Dar tot atunci, orb şi deznădăjduit, cunoaşte că singura sa legătură cu lumea e mâna fragedă a unei fecioare. Atunci răsună cuvintele uriaşe: «În pofida atâtor încercări, vârsta mea înaintată şi măreţia sufletului meu mă fac să judec că totul e bine.» Oedip al lui Sofocle, ca şi Kirilov al lui Dostoievski, ne dă astfel formula victoriei absurde. Înţelepciunea antică se întâlneşte cu eroismul modern."[44]

Albert Camus a fost ispitit să scrie un manual despre fericire după ce a descoperit absurdul: „«Dar cum? Pe căi atât de strâmte...?» Există doar o singură lume. Fericirea şi absurdul sunt doi copii ai aceluiaşi pământ. Ei sunt nedespărţiţi. Ar fi greşit să spunem că fericirea se naşte neapărat din descoperirea absurdului. Se întâmplă la fel de bine ca sentimentul absurdului să se nască din fericire. «Socot că totul e bine», spune Oedip, şi aceste cuvinte sunt sacre. Ele răsună în universul sălbatic şi limitat al omului. Ele îl învaţă că totul nu este, n-a fost epuizat. Ele izgonesc din această lume un Dumnezeu care pătrunsese în ea o dată cu insatisfacţia şi cu gustul pentru durerile inutile. Ele fac din destin o problemă a omului, care trebuie rezolvată între oameni."[45]

Într-un final, Albert Camus, acceptă că: „Toată bucuria tăcută a lui Sisif e aici. Destinul său îi aparţine. Stânca lui este lucrul lui. Tot astfel, omul absurd, când îşi contemplă chinul, face să amuţească toţi idolii. În universul dintr-o dată întors la tăcerea sa, se înalţă miile de voci uimite ale pământului. Chemări inconştiente şi tainice, invitaţii ale tuturor chipurilor, iată reversul necesar şi preţul victoriei. Nu există soare fără umbră şi trebuie să cunoaştem şi noaptea. Omul absurd spune da şi efortul său nu va înceta niciodată. Dacă există un destin personal, în schimb nu există destin superior sau, cel puţin, există doar unul singur, pe care el îl socoteşte fatal şi vrednic de dispreţ. Cât priveşte restul, el se ştie stăpânul zilelor sale. În acea clipă subtilă când omul se apleacă asupra vieţii sale, Sisif, întorcându-se la stâncă, contemplă acel şir de fapte fără legătură care devine propriul său destin, creat de el, unit sub privirea memoriei sale şi, în curând, pecetluit de moarte. Astfel, încredinţat de originea pe deplin omenească a tot ce-i omenesc, orb care vrea să vadă şi care ştie că noaptea nu are sfârşit, el nu se opreşte niciodată. Stânca se rostogoleşte încă şi acum."[46]

Camus conchide „Îl las pe Sisif la poalele muntelui. Ne întoarcem întotdeauna la povara noastră. Dar Sisif ne învaţă fidelitatea superioară care îi neagă pe zei şi înalţă stâncile. Şi el socoteşte că totul e bine. Acest univers rămas fără de stăpân nu-i pare nici steril, nici neînsemnat. Fiecare grăunte al acestui munte plin de întuneric alcătuieşte o lume. Lupta însăşi contra înălţimilor e de-ajuns spre a umple un suflet omenesc. Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit."[47]

Interpretarea operei lui Albert Camus „a fost marcată mereu de primordialitatea clarificării unei ambiguităţi, rezumată într-o întrebare pe cât de simplă, pe atât de complexă: a fost Camus filosof în accepţia uzuală a acestei noţiuni ori nu? Cu atât mai mult că scriitorul însuşi a mărturisit într-un interviu, acordat publicaţiei elveţiene „Servir" în decembrie 1945: «Eu nu sunt filosof. Eu nu cred suficient în raţiune pentru a crede într-un sistem»[48]. Temei

[44] Idem.
[45] Idem.
[46] Idem.
[47] Idem.
[48] Camus Albert. Actuelles II. În: Albert Camus. Oeuvres complètes. Tome III. 1949-1956, Les Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2008, p. 402.

pentru o oarecare autopercepție s-ar putea să fie faptul că Albert Camus nu a urmărit obiectivul elaborării unei doctrine filosofice sistematizate și exhaustive, deși întreaga sa operă este pătrunsă de idei filosofice, iar scrieri ca *Mitul lui Sisif* sau *Omul revoltat* „îl situează, indubitabil, în postura de «artist-filosof».”[49]

Dacă în tratatul filosofico-publicistic, *Mitul lui Sisif*, Camus susține că domeniul dat trebuie privit ca un mijloc de punere în evidență a absurdului, dar nu de abandon al lui, atunci în lucrările tardive convingerea despre artă ca mijloc ce facilitează devansarea din lumea iluzorie și irațională devine vădită și declarată: „...am greși dacă am vedea în artă un simbol și dacă am crede că opera de artă poate fi socotită un refugiu în fața absurdului”.

În concluzie, *Mitul lui Sisif* este confesiunea ce ilustrează condiţia unui om absurd, frământat de propria greutate, care apasă neiertător asupra răsuflărilor, gândurilor, simțirilor și iluziilor sale, fără însă a le sfărâma (aspecte valorificate, în opera sa, şi de André Malraux). Sfărâmarea lor ar însemna sfârşitul tragediei și izbăvirea de toate chinurile existenței. Însă, *Mitul lui Sisif* se opune vehement acestor convingeri. Autorul însuși declara: *„S-a înțeles, fără îndoială, că Sisif este eroul absurd, atât prin pasiunile, cât și prin chinul său. Dispreţul față de zei, ura față de moarte și pasiunea pentru viață au adus acel supliciu de nespus al ființei care se străduiește în vederea a ceva ce nu va fi niciodată terminat. E prețul care trebuie plătit pentru pasiunile de pe acest pământ”.*

## BIBLIOGRAPHY


1. Balotă, Nicolae (2000). *Literatura absurdului*. Bucureşti: Editura Teora.
2. Balotă, Nicolae (1971). *Lupta cu absurdul*. Bucureşti: Editura Univers.
3. Bobână, Gheorghe (2013). *The Myth of Sisyphus and the Philosophy of the Absurd* (*Mitul lui Sisif şi filosofia absurdului*) in *Journal of Philosophy, Sociology and Political Science* (*Revista de Filosofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*). Chişinău: Institutul de Cercetări Juridice, Politice şi Sociologice.
4. Camus, Albert (2008). Oeuvres complètes (Tome III. 1949-1956, les éditions Gallimard). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
5. Camus, Albert (fără an). *Mitul lui Sisif*: fără editură.
6. Camus, Albert (2020). *Mitul lui Sisif. Eseu despre absurd* (traducător Magda Jeanrenaud). Iaşi: Editura Polirom (variant electronică).
7. Camus, Albert (2019). *Omul revoltat* (traducător Marina Vazaca). Iaşi: Editura Polirom.
8. Moraru, Silvia (2013). *The Convergence of Artistic and Philosophycal Concepts in the Work of Albert Camus* (*Convergenţa conceptelor artistice şi filosofice în opera lui Albert Camus*) in *Journal of Philosophy, Sociology and Political Science* (*Revista de Filosofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*). Chişinău: Institutul de Cercetări Juridice, Politice şi Sociologice.
9. Nietzsche, Friedrich (2019). *Amurgul ideilor* (traducător Alexandru Al. Sahighian). Bucureşti: Editura Humanitas.
10. Troianowski, Lidia (2013). *Art and Creation in the Absurd World of Albert Camus* (*Artă şi creaţie în lumea absurdă a lui Albert Camus*) in *Journal of Philosophi, Sociology and Political Science* (*Revista de Filosofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*). Chişinău: Institutul de Cercetări Juridice, Politice şi Sociologice.


### Surse electronice

[49] Silvia Moraru, *Convergența conceptelor artistice și filosofice în opera lui Albert Camus*, în Journal of Philosophy, Sociology and Political Science, 3 (163), Chișinău, 2013, p. 7.

1. https://www.agerpres.ro/documentare/2019/02/15/doza-de-cultura-mitul-lui-sisif--258617, accesat la data de 02 mai 2021, ora 19.

**2.** Simona Constantinovici/ https://www.observatorcultural.ro/articol/absurdul-care-ne-macina/, accesat la data de 02 mai 2021, ora 23.00.

# *METAPHORICAL STRUCTURES AND HYPOSTASES IN LUCIAN BLAGA'S LYRIC*

**Elena Marilena Năstase (Mihail)**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: Aiming at revealing the mystery of the world, Blaga's poetry develops metaphorical structures, complex modern hypostases that generate a unique hermetism. The poet Lucian Blaga will transfer the words from their natural sphere into one of grace. Thus, he discovers his hypostasis as a theurge, referring both to his creative existence and to his relationship with the transcendent.*
*This study will demonstrate the diversity of metaphorical structures and hypostases. The latter contracts from the dichotomies: light-dark, silence-word, material-immaterial, spiritual-profane, everything to support the horizon of the mystery.*
*It should also be noticed the connection between metaphor, symbol and the stylistic matrix, which can be found both in his lyrics and his dramatic work.*

*Keywords: expressionism, metaphor, semantic field, symbol, anaphora*

## 1. Sound Contexts

The poetic communication through metaphorical language related to Blaga's poetry, as well as his dramaturgy, is achieved at the phonetic-stylistic level, by observing the sound nature and, where it is necessary, the presence of some euphonic figures which highly contributed to express the profound meanings of the artist's drama in his ascent to absolute. The sound element of the metaphor starts from the vowel system to the consonant one, which implies a distribution of the sounds that contributes to the phonetic space of the text.

### The Vowel System

Unlike consonants, vowels are defined by timbre and pitch, two phonetic elements of the sound material layer that, when associated with discursive techniques, amplify the expressiveness of the metaphorical language.

The selective analysis of his volumes of poems shows that, after their titration, the following observations can be made: with reference to vowels, an important place is occupied by the posterior labialized vowels "o" and "u" in the volumes: *Poems of Light, In Praise of Sleep, At the Watershed, Unsuspected Steps, Ships with Ashes, The Song of the Fire*, whereas for the volumes *In the Great Passage* and *The Iron Age* the non-labialized open vowel "a" is associated with the previous non-labialized middle vowel "e".

The metaphorical structures "in the great passage", "in praise of sleep", "ships with ashes", "at the watershed", "what the unicorn hears" contain, in the subsidiary, the phonetic alternations of open/closed vowels (at the watershed - cumpăna apelor), semi-open/open vowels (in the great passage - marea trecere) or semi-open/closed vowels ( unsuspected steps - nebănuitele trepte). In poetry, we can notice, through the presence of some lexemes, the alternations open/closed (for example the term "light") which are semantically extended, totally or partially, to the light-dark dichotomy by metaphorical structures *So black are your eyes, my light* (*Spring of Night*).

The very structure of the term with the internal and final vowels "u", "u,a" explains the structure light-dark. In the second volume of poems, it can be distinguished the lexeme Pan which contains the open vowel "a". If in the first volume, *the light* (*lumina*) played the main role, in the second, *the night (noaptea)*, the darkness is associated, by the play on vowels, with the same open/closed alternation, through a revealing metaphor: *your mouth is frozen grape* (*Excitement*). *In the Great Passage*, volume published in 1924, the poet returns to theme of time, rendered in the structure that defines the symbol word "tear": …*one could*

*talk as long as one wants to, about anything / (...) of heavens towards which we aspire, of hatred and fall, of sadness and Calvary, but, above all, about the great passage* (*To My Readers* )**.** *In Praise of Sleep* there is another hypostasis of communication that reconstructs the same symbolism of light -*Where and when I came into light I don't know; / from the shadows I tempt myself to believe / that the world is a chant* (*Biography*). Also, it can be noticed that in the volume *At the Watershed* the spectrum of vowels is widely occupied by "a" and "u", either in the semivowel structure or in the simple vowel structure: *We hide ourselves - smouldering still - after the summer ghost. / We close our hearts after the unspoken word.*

The metaphorical sound vowel nature does not differ much even in the volume *Unsuspected Steps.* The same alternance "a" and "u" is reflected in the metaphor of being which results through semantic extension from the metaphors of *water and tear: His soul has been searching / for ages, silently searching / to the last bounds. / He is searching for the water from which the rainbow drinks* (the metaphor of the creator), *He is searching for the water / from which the rainbow / drinks its beauty and its non-being (Self-portrait).* Thus, the tear is a lexeme resulting from the symmetrical association between two deaf consonants and two sound ones, "m, r, c, l" situated, except for the consonant "l", between the open vowel "a" and, within, at the end of the second consonant, the front closed vowel "i". The choice of basic metaphors such as "love, divinity, tear, light, prayer" confirms the metaphorical extension through a rich polysemantism. With respect to the presence of vowels, they are mainly common and, as it can be noticed, we can talk about the final opening through the vowel "a", either in ascending diphthong, in three cases the diphthong "ea" (divinity, love, prayer - divinitatea, iubirea, rugăciunea), or in vowel position after the sonants "m" and "n" (tear, light - lacrima, lumina.)

**The Consonant System**

This system is distinguished by the euphonic figures: alliteration and iotacism which are also used in anadiplosis by repeating the sound consonants "n" and "r" in order to obtain poetic antinomies :*With words quenched in my mouth / I sang and stilling te great passing, / the sleep of mankind, the wax angels (Biography*). The uniform distribution of consonants determines, by alliteration, poetic harmonies[1].

The euphonic combinations, the use of nasal consonants (i.e. "light" - "lumina") indicate the author's intention to put them into distich structures. It is certain that Blaga knew the evolution of consonants, being interested in the dynamics of the language.[2]They preserve at the end morphological structures with postponements of the endings which are reminiscent of the popular rhythm: *In the forest without glory / a great stricken bird is sitting. / It sits tall under low skies, / no chance that it can be healed, / Unless it could drink some dew / mixed with ashes, ashes from a star. / Stricken, always it sits looking / at that star above the forest* (*In the Forest Without Glory)*. The isovocalism evolves in the given text, like the sound figures, through allusive expression resulting from the play on words with identical sounds, but with different morphological values, such as the adjective "stricken" - "bolnavă" in the structure " stricken bird" - "pasăre bolnavă" and the predicative element "stricken" - "bolnav" in the first line of the last distich. Also, the term "star" - "stea" is used in two structures of isovocalism in the metaphor *"ashes from a star* and *at that star"* - *„scrum de stea și la cea stea",* differentiating the determinant in the first case from the spatial element of the poetic imaginary in the second one. Blaga's modernism also emerges from the phonetic structures exemplified by the polished images which, instead of inserting them in a complex composition, Blaga detaches and presents them separately…*with his definitive art,*

[1] Gheorghe Vrabie, *The Rhetorics of Folklore - Poetry*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1978, p.43
[2] Andrei Avram, *Nasality and Rhotacism*, Romanian Academy Publishing House, Bucharest,1999, p.20

*the poet put into circulation a series of wonderful images, real shells, exquisitely carved, of some impressions, either sensory or intellectual*[3].

The imitative harmonies in isovocalism are represented in homonymous structures in which the abstract revelatory metaphor of the creator is contracted from the metaphor of the tear: *He who directed me to you / from depths of centuries, / he who called me to you, / let him be blessed, / incurable village of tears* (*May 9, 1895*). The euphonic figure, paregmenon, gives the word the ability to develop, through the semantic paradigm of the basic term, not only the euphony, but also the metaphorical nature of the death which, furthermore, associates a sententious dimension to the discourse: *The death we do not die from, / the death that remains in us, / it also deepens our silence. / And everywhere through everything / poetry lays its foundation (Inscription).* As a sound figure, the epenthesis emerges from the same subtlety that appeared stylistically from the metaphor of the creator who speaks only through the silent language of the word: *they (poets) are silent like dew. Like seed. Like longing. They remain silent like its waters that flow under the field, / and then under the song of the nightingale / they become spring in the glade, sound spring (The Poets).*Therefore, the axiomatic structure of myths, as revealing metaphors, is corroborated with the resulting archetypal structure of the poetic images, as observed in the given text, from the mixture of the primitive proper meaning with the figurative one, as "a principle of recognizing the relationship between expression and thought"[4].

The use in different semantic contexts and in morphological contexts of the verb "to sing" - "a cânta" with extension over adjectives and nouns is appropriate to Blaga's esoteric language.

*At the Watershed* represents the symbol of choosing the course of rivers at springs where the riverbeds of the descent are not fixed. At the Watershed is "the image of hesitation on the path of inner singing", in the great passage from the dimension of the high sky viewed to its descent as a return to the human condition5. The coincidence of the opposites in What the unicorn hears results from the dialectics of transcendence. The affirmation-negation structure is also significant, in the apheresis-epenthesis structure, by adding the final structures, the personal pronouns in an adjunct structure, where the altered phonemes affect the articulatory quality of the word for which the communication becomes even more expressive in the metaplasm structures6. ( Wonder, unwonder / the forest's days (…) / Wonder, unwonder, the being's chant (The Forest's Heart). The alliteration appears in the structure: just as if between the buildings in the dark / the blood of dead echoes was flowing / as they crushed their body onto the stones (The Echoes)or in the definition of the tear: I am a drop of soul / And I am like the drips of hot springs ( Tear and Ray).

The brief incursion in the sound structure of Blaga's metaphorical language reveals that the writer used, in the vowel distribution, to a large extent, the vowel "a", but also the closed-open alternation; moreover, the euphonic figures contributed greatly to stylize the language.

## 2.Morphological Structures

Borrowing the idea expressed by Angela Bidu-Vrânceanu regarding the notion of "field", Ioana Narcisa Crețu defined the field as *the method of analyzing the lexicon of a language, resulting in the description of some areas, concrete lexical domains such as -*

[3] Eugen Lovinescu, *Critic Writings.* Edition and Introductory Study by Eugen Simion, The Publishing House For Literature, Bucharest, 1969, pp 447-451
[4] Eugen Todoran, *Lucian Blaga, The Poetic Myth,* Facla Publishing House, Timișoara, 1981, p.119
[5] *Ibidem*, p.130
[6] Gheorghe Vrabie, *Op.cit.*, p. 50

*names of colours, kinship, names of animals or some body parts*[7]. The term "field" has an old tradition, starting with the first half of the twentieth century. Regarding the lexical field, there are several definitions which start from the basic notions such as: lexeme, archilexeme or xeme. At the level of language and vocabulary, the form of the word, especially in poetry, transcends from the basic meaning as a structural unit of the lexicon to its distorted meaning that develops its polysemy. The research of the lexical level in Blaga's poetry will be based on the analysis of some poems as corresponding elements, both from the basic word-stock and from the mass of the vocabulary. With regard to the basic word-stock, it contains the main constituent lexical units of the main lexicon which then extends to the figurative level, to the language that maintains the poetic function of communication. The basic vocabulary includes terms with different meanings, grouped by morphological categories.

The mass of the vocabulary sums up a large number of concrete and abstract terms. It has been noticed from the research of the poems included in the volumes that there is a relationship of direct proportionality between concrete and abstract terms, as manifested in the proportion of the metaphorical substitute of plasticizing and revealing metaphors.

**3. Syntactic Structures**

While analyzing Eminescu's poetic laboratory, Dumitru Irimia noticed that *the syntactic organisation represents simultaneously the space and the circumstances in which the poetic idea is built and developed, unfolding its meanings in perspectives and dimensions or, on the contrary, narrowing itself to smaller dimensions, but of maximum semantic density, flowing calmly or tumultuously, subordinating to the limit imposed by diversification or exceeding them* [8].Therefore, the dimension of Blaga's poetic imaginary can be analyzed from the following perspectives:

a. Syntactic relations that prefigure, either at the sentence level or at the clause level, through entanglement, metaphorical structures;

b. Topical disturbances used by interwar writers, analyzed as hyperbole positions, by Mihaela Mancaș

c. In general, the syntactic relations develop paratactic structures, either through syntactic parallelism or through common syntactic structures: *The words we do not utter, / The words that remain in us, / They also discover, without borders, the being, / the struggles that we do not have, / the struggles that remain in us / they also widen us in secret (Metamorphosis)*. The syntactic parallelism, by resuming the abstract noun "the struggles" - "luptele" determines a poetry that develops, at the syntagmatic level, the desire of the expressionist poet to access, through the reason of the permanent upheaval, the mysteries of the world.

a.The process of eluting the words refers, with the help of the lexical game, to the unique associations by extension in paregmenon, which is further reduced to the same syntactic parallelism: *The death we do not die from, / the death that remains in us, / it also deepens our silence. / And everywhere through everything / poetry lays its foundation (Inscription).*

b.The conceptual or semantic representations appropriate to each writer's way of thinking are related to the manner in which he chooses to give to his poetic discourse either the return to the materiality of things, or the re-decomposition of the archaic universe or, as in Blaga's work, the unleashing of energies. Therefore, the exemplification of the poetic grammar at the level of the constituents of the nominal and verbal group results from the

[7] Ioana Narcisa Crețu,*The Lexical-Semantic Field as a Technique for Analyzing the Vocabulary,* Researches of Language and Literature, volume 12, 2005, The Romanian Society of Philological House, Sibiu Branch, Lucian Blaga University, Oradea, West Printing Publishing House, p.23

[8] Dumitru Irimia, *Eminescu's Poetic Language,* Junimea Publishing House, Iași, 1979, p.74

observation (at the level of versification) of the proportion of each determinant, respectively noun as center term and verb as center term.

Semantically, at the level of the nominal group, we can exemplify structures in which the abstract noun is metaphorically extended to a semantic field related to the effervescence of light. *Stars, I worship your light / and flames of adoration / burn in my eyes, like sacrificial candles (To the Stars)*. At the center of the text there is the metaphor of light contextually associated with either the noun-adjective construction (flames of adoration) or the noun-noun construction (star light).

In terms of verbal metaphor, it is less represented and limited to different semantic spheres. There are certain metaphorical structures in which the topical positioning either includes the determinant between determinants or individualizes it as in the verses: *When I love / I'd stretch to the sky all my seas / like some sinewed, wild, hot arms, / to the sky / to embrace it, / to crush its waist / to kiss its sparkling stars (Give Me a Body You Mountains).*

Mihaela Mancaș also points out the chiasmic parallelism which does not reach the aphoristic forms of the traditional chiasmus. The example appears in *Three Faces,* through the triple parallelism, in ascending gradation: *The child laughs: My wisdom and my love is play! / The young man sings: My wisdom and my play is love! / The old man is silent:My love and my play is wisdom*! The complex symmetry in the form of which the text is conceived confirms *the exercise of virtuosity that led to its composition*"9. The same author speaks about the multiple and anaphoric parallelism which results from the paratactic structures where the "syntactic rhythm" replaces the gaps left by the programmatic ignorance of the traditional versification: *What changes in a poem / only the things that are gone / passing through memories / Only the burning destruction / of what you deeply search / Only the departure and the return / only the road of the cranes / Only the leaf that falls down / and the fatigue of the peoples (Alchemy).* The morphological and syntactic structure contributed in Blaga's poetry as well to the organisation of the metaphorical discourse in the sense that the writer aimed to metaphorize the language through a reflexive language and superpose his philosophical conception over the metaphorical substratum.

The anaphora, another rhetorical device of repetition (Greek "anaphora" = "ana'', which means "repeat" or "back" and "pherein" = "to carry"), is the repetition of a word/group of words at the beginning and, respectively, at the end of a syntactic/metric unit[10]. For example, the anaphora "of" - "despre" from *To My Readers*: *Believe me, please, believe me, one could talk as long as one wants to, about anything: of Destiny and the snake of goodwill, of archangels tilling the land of man, of heavens towards which we aspire, of hatred and fall, of sadness and Calvary, but, above all, about the great passage*. Thus, the poetic message transmitted through the metaphorical structures, *the snake of goodwill* and *the great passage* is amplified. The enjambement, the anaphoric construction and the hyperbolic vision form one of the rhetorical alloys that particularize Blaga's lyrics. According to Rodica Zafiu, the anaphora *is the relationship between two linguistic elements, in which the one that appears later in the speech (anaphoric) does not have a meaning of its own, but is interpreted from a semantic-referential point of view, in relation to the already appeared element (antecedent or source) - the anaphoric one takes over (partially or totally) the referential value or the contextual meaning of the antecedent. The anaphora is closely related to deixis, but it is their functions that differentiate them: the deixis represents the anchor in the communication situation while the anaphora creates continuity and coherence of discourse*[11].

---

[9] Mihaela Mancaș, *The Romanian artistic Language of the 19 th century,* Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1983, pp111-112

[10] Gabriela Duda, *The Analysis of the Literary Text,* Humanitas Educațional, Buchurest, 2002, p.54

[11] Rodica Zafiu, *Anaphora, in* GLR 11 The Utterance, Romanian Academy Publishing House, Bucharest, 2005, p.656

**4. The Semantic Level**

The analysis of the semantic levels of the metaphorical language in Blaga's poetry will be based on the definition of the metaphor given by Mihaela Mancaș : the figure of speech which shows as identical two distinct terms, realizing between them a transfer of semantic features[12]. The semantic analysis of the metaphor emphasizes the relationship between concrete and abstract elements. The literary critic George Gană stated in his study dedicated to Blaga's work that the foundation of his poetry is the Philosophy of Style from 1924, which is defined as an apology of expressionism[13]. In this respect, Blaga's semantism derives exactly from what the poet explained as to be the expressionist art: whenever a thing is rendered in such a way that its power, its inner tension transcend it, disclosing relations with the cosmic, with the absolute, we are dealing with an artistic, expressionist product. Therefore, we consider that the revelation of the mysteries of the cosmic is equivalent to the relationship between the poetic self and the cosmic space which generates, based on the concrete-abstract relationship, the metaphysical feeling, the essentialization of the images of the world, the poetics of myth, the visionarism, the leaning towards the archaic and primitive, the reference to the original forms of the world with regression towards the vegetative.

From this viewpoint, we can exemplify not only the explicit, coalescent metaphors, also called "in praesentia" metaphors, according to the pattern A=B, but also the implicit metaphors, "in absentia" metaphors, with the form B instead of A.

a) A=B The metaphor "in praesentia": *Light and sin / Embracing in me became brothers for the first time / since the world began, since angels / in hatred crushed the temptation-scaled serpent* (*Pax Magna)*. In this sequence, the abstract metaphorical elements, the light and the sin, relate not only at a metaphorical level, but also at a mythical-religious level, by association with the corresponding terms, the angels and the serpent (light and sin).

b ) Implicit metaphors in absentia B instead of A

*Wonder, unwonder / the being's chant / the place where all grow s / the forest's heart (The Forest's Heart).*

The spatial regression in the heart of the forest, descending to the origins, is achieved by the principle of replacing A with B, by the descent in time. This also explains the less conventional poetic language in which, "*the being's snow*", from the *Self-Portrait* becomes in *The Forest's Heart* "*the being's chant*".

Analyzing the novelty and originality of Blaga's language, we observe, as Gheorghe Bulgăr, on the expressive conceptual level, the force of the word concerning meanings and symbols resulting from connotations, ambiguities and plastic reliefs, devoted to an affective bridge between the reader and the poet. The values of the symbols will be analyzed in another chapter.[14]

The theory of the metaphor analyzed in experiential semantics by G. Lakoff and M. Jonsons is related to certain patterns in terms of the conceptualization of the trope... The distinctions made by the two semanticists regarding metaphorical thinking and metaphorical speech are that it should not be limited only to language, but it should also be analyzed from the cognitive perspective. The reference can be made, in this respect, to what Saussure called "langue" and "parole", respectively the distinction "signifier" which also corresponds in poetry to the semantics of the word. The signifier is materialized through metaphorization,

[12] Mihaela, Mancaș,*Op.cit.*, p.202

[13] Cf.George.Gană, in *Lucian Blaga Works*, vol III, Critic Edition and Introductory Study, Minerva Publishing, Bucharest,1986,p.102

[14] Gheorghe Bulgăr, *Literature and Language*, Vestal Publishing House, Bucharest, 2002 ,p.226

and this metaphorical extension of the symbol follows the path of poetic thinking interested in image and not concept[15].

The semantism of the terms arises from the connotative aspect with which they were endowed, which implies semantic changes during the lexical-grammatical evolution. For example, the word "light" - "lumina" undertakes different semantic changes as it results from the constructions: "*Mothers live / Where they mourn / in still pagan sorrow / where the tear falls into the dust."* The semantics of "tears" ("lacrime") extends to the established space, from where the transcendent-immanent relationship becomes the prime point of creation (Lost Horizon). *With my understanding mind I see / That your tears, Virgin,/ are not like other tears / For your tears / They are drops / From the water of the dead (Your tears).* The semantics of "tears" ("lacrime") further sends to the seraphic symbolism of the virgin's tears that, coexisting between the divine and the human, come to transfigure the earthly space into the heavenly one. *Once, exhausted by the too serene blue / of spring, the first man begged Divinity to take away his sight, his knowledge, giving him the tear*s (*Tears*)a sign of repentance. The exemplification of metaphorization "tear" ("lacrime") emerges from the transition of words from their fundamental meaning to the derived or figurative one. Gerard Genette believed that the poetic language reveals its true structure precisely by establishing that edge of silence that isolates it in the middle of everyday speech [16] . We notice how the connection between metaphors and the dynamics of the micro-text generates semantic fields. Starting from that unknown which is added to the term metaphor, we reproduce, together with Alexandra Indrieș, the dynamics of the semantic fields.[17]

For example, the verb *"to grow"* (appears in 7 inflectional forms) in the poem *I Do not Crush the World's Corolla of Wonders* has a transitive meaning, to argue the mystery through the creative activity, *We make infinity grow / with a song, with a mystery* (*Song of the Sick Singers*). In "*November Summer "make my heart grow with a burning, with a thought* is almost synonymous with "to enrich" from the lyrical threshold: "*my love - enrich your singer*".

The verb*, "to change"* appears in five occurrences - in the first micro-text in the program-poem, the verb "*to change*" has the reflexive form, with the meaning of "to transform". A transformation of intensity so that the meaning of the whole unit is also argumentative - *and what's not comprehended / becomes even more incomprehensible - și tot ce-i ne-nteles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari.* With the same eventive meaning, "to transform", it indicates in *Hand in Hand with the Great Blind Man* the act of making the word into deed. The augmentative significance is given by the mythology of the Great Anonymous - the paradox of the demiurge who refrains from self-proliferation, which mutilates and diminishes its creation, in order to avoid the danger of immeasurable enrichment leading to the absurd.

The verb "to love" (19 occurrences) motivates the general action of enhancing the mystery. It is a comprehensive love projected onto the world. Erotic interest, propelled as an oversized impulse to the cosmos, we find the feeling of love in *Give me a body, / you mountains / .../ When I love, / I'd stretch to the sky all my seas (Give me a body you mountains).* The evolution of the verb from empathy to Eros itself with a tendency towards generalization is expressed by the verb "to burn". The aspectual opposition lasting – non-lasting is defining for a suitable classification of the reality of the text. The lasting abolishes the opposition of otherness now versus then, leading to the establishment of the timeless,

[15] Claudia Carmen Botezat, *Revealing Metaphor in Blaga s Poetry*,St.Hierarch Nicholas Publishing House, Bucharest, 2009, p.

[16] Gerard Genette, *Figures*, Universe Publishing House, Bucharest, 1978, p.134

[17]Alexandra Indrieș, *Increasing the World's Mystery*, The Verb in Lucian Blaga's Poetry, Minerva Publishing House, Bucharest, 1981,p.100

while the non-lasting establishes this opposition, setting the fictional temporality of the poem. According to this opposition, the tenses and the modes in Blaga's poetry are divided into two broad categories, shaping two metaphors - timeless-metaphorical, confessional (the assertive metaphor) and fictional-mythical (the narrative metaphor).

In Blaga's lyric, the semantics of words depends on two components: the cultural paradigm and the linguistic paradigm, resulting from the poet's attitude to enrich the meanings of the terms. Blaga's semantic fields show specific features resulting from:

1. The connection between traditionalism and modernism, referring to the ability of the expressionist writer to process folklore, aspects also resulting from what Fr. Hugo said about modern poetry: *Modern lyric is rich in verses that make it vibrate in the universal heritage of poetic, mythical, archaic origin*[18]. Starting from the Romanian cultural phenomenon, Blaga argued that tradition has a purpose only if it becomes a creative factor, otherwise it is a crutch for so many weaknesses of a nation[19].
2. The axiological paradigm of words results from the doubling of nominal symbols into various connotative structures, as seen from the symbols of light and darkness as poetic images. As such, the first term of the paradigm, the light, does not require an explanation as long as darkness occurs from two connotative structures - the first represents the essential, and the second the deviation, i.e. the alteration of the first. *(I Do not Crush the World's Corolla of Wonders)*
3. The influence of mechanisms, as is the case with the feedback motif on semantic fields. For instance, the motif of the mirror resulting from the aquatic semantism in *The Mirror from the Depths*: *When I look at myself in a well / I know that in the depths, former mothers / hold me a mirror - eye of the world.*
4. The iconic, mythical, metaphorical and symbolic character of Blaga's poetry confirms the semantics of the language, from the micro textual to the macro textual level, in the sense that the verb develops an extensive semantic field without affecting its image.

5. **Stylistic contexts**

The stylistic dimension of Blaga's poetry confirms, thanks to its modernism, the intrinsic value of the relationship between the word and what it expresses. The aspect is even more interesting as his literary debut and the new promoted poetry were related to the traditionalist current of Gandirea (Sensibility) and then from the deliberate dissociation of the poet. What is related to the stylistic value in Blaga's poetry is linked to the metaphor anticipating by the expressive function the metaphorical field. Thus, the metaphorical process conceived as a hypostasis of the creation of the world has at its foundation an explanatory principle equivalent to a transgression of the experience of the world, called by Blaga the perspective of mystery.[20]

For example, in Blaga's poetry, the semantics of light contributed to the relationship between man's minimum ability to understand and explain what surrounds him, willingly accepting to reflect reality in his consciousness and to mentally construct an imaginary universe designed to enrich the existing one. This is how we can explain the artist's opinion about the revelation of mysteries: *I / I with my light increase the secret of the world / as the moon with her white rays /.../ intensifies night's mystery*. In the same way, in the volume *The Steps of the Prophet*, spiritualized lyricism and metaphysical bucolism are foreshadowed in terms of bold rhetoric and imagery. From the light of the first volume, the poet accedes to Pan's myth, respectively the *metaphor of silence* in which the hypostases of knowledge of the

[18] Friedrich Hugo, *Modern Lyric Structure*, Universal Literature Publishing House, Bucharest, 1969, p.176
[19] Pompiliu Constantinescu, *Lucian Blaga*, in „Steaua", 1966, No.5
[20]Doina Constantinescu, *The Metaphoric in Blaga's Poetry* in *Language and Literature Research*, volume XI, 2000, West Printing Publishing House, Oradea, p117.

universe shift to initial rites, useful to cosmic understanding. Pan himself becomes, at a symbolic level, a hypostasis of knowledge of the universe, and on the other hand, the anonymous self that does not speak in order not to disturb the primordial nature: *Covered by withered leaves Pan lies on a rock. / He is blind and he is old. / His flint eye-lids / uselessly try to blink, / his eyes have closed – like snails for winter.*

*In the Great Passage* has as its point of support the idea of time, with the mention that its *stylistic matrix* overlaps with the artist's pain of not being able to defeat it only through the timelessness of the work. It turns out that the metaphor of silence, as a stylistic substratum in Blaga's poetry, expresses the mystery of communication taken to Orphism, through the stylistic connection between silence and word. The poets are silent because in a dialectic of song and silence, encoded in the Orphic mystery, they are quiet like the seed, like dew, like a *longing: They remain silent like its waters that flow under the field, / and then under the song of the nightingale / they become spring in the glade, sound spring( The Poets).* The metaphor *of the exit from sleep* is revealing, abstract, enriching the stylistic function of the word, contrasted by the same alternation light-dark and regression to origins: *In the darkness unwitnessed / all quiet down: birds, blood, country, / and ever-recurring adventures. / ... / In sleep my blood wavelike / draws back from me / into my parents(Sleep).*

In the myth of transcendence, the fear of the great passage, the revealing metaphor, lies even "the disintegration of the unitary vision of the world maintained by the mythical consciousness with everything related to "the living metaphysics of the village"[21]. The metaphor in absentia from the title of the volume *At the Watershed* stylistically signifies the return to the past, as well as the regression in time. The lyrics of the volume confirm a lyrical self liberated from matter and at peace with the world and the Divinity. This increases the expressionist drama that determines the poet to be metaphysically at the border between the two worlds understood as an earlier existence and a new way of being: *I go into the mountain. A stone door* (the metaphor of the border of the two worlds) *closes slowly. / Thought, dream and drawbridge / leap with me. What violet lakes! What weather high up there! / A golden fox barks at me from the ferns (Magic Mountain).* The symbolism of the "door, ferns, the mountain" renders the protective function (foreshadowed by the initiation ritual of those who want to understand poetry), then the timelessness. The symbol of the mountain constitutes the sacred center space assimilated to mythical and historical time. The source of the stylistic originality of the metaphor is also apparent from the titration of the volume *At the Courtyard of Yearning.* Here we can find, in addition to time and space, the *metaphor of the tear,* the semantics of the lexeme - word configured from the metaphor of the mystery or the symbolism of the unicorn: *Ashore the unicorn, for a year-lasting moment, battles in this story with the ocean near. / Is it the water or some other being, full of whips, / in which he ankle-high slips / In its own desolation it fearfully wakes when the edge of mystery breaks ( The Unicorn and the Ocean).*

The melancholic tone increases the expressive value *of the Unsuspected Steps* that renew, as in the poem *Return*, the belief that which would mean merging with the origins becomes the poetry itself contrasted by wisdom, grace, trust: *Add only confidence, / piety, care and leap / to the step. (Monologue).* What characterizes, in general, this volume is the hyperbolic projection of how the artist conceives the fusion with the spring "as a metaphor of creation, developed from the semantism of water: *He is searching for the water from which the rainbow drinks, / He is searching for the water / from which the rainbow / drinks its beauty and its non-being (Self-portrait). The Iron Age* is the same metaphor of semantically reiterated poetry with stylistic values capable of certifying the identification of the gift of writing with the power to make it subsist under the force of silence: *Stars, that's true, are still*

[21]Eugen Todoran, *Lucian Blaga. The Poetic Myth,* Facla Publishing House, Timişoara, 1981, p. 238

*above, all / but God keeps us silent / The darkness has no end, the light has no resurrection / My heart is a book that burns, / a wail / in the middle of the Homeland* (*My Heart in the year 1940*). The semantism of ideas derived from the semantic expansion of some terms, refreshes the spiritual self, as well as the connection between self and its vocation to write: *Soul, rubble of sins, / you are nothing and you are all / The Wheel of stars is in you(...) Your path is not outside / The paths are within yourself / and your sky is born / like a tear from your crying (Soul, rubble of sins).*

*The Song of the Fire* confirms the multitude of questions and answers about the vocation of being which resulted, by means of the rhetorical interrogation and poetic invocation, also from the force of poetic message. *What will always keep us young?(Question and answer).*

Alexandra Indrieș noted, referring to the symbolism of light, which we are not wrong to extend to the general, that in Blaga, *it is a way to renew the semantic heritage of the symbolic term through a change of seme: plus becomes minus. In other words, the transformation takes place at the axiological level of the poetic term.*[22]

The stylistic value of Blaga's metaphor is all the greater because it is achieved by associations with partially synonymous terms or derived from the most varied mythological structures, from archaic to contemporary. Also, the basic terms previously mentioned take part in the metaphorical transfer of the expression that gives the text an abstract and intellectualizing meaning.

**BIBLIOGRAPHY**


Blaga, Lucian, *Works. Poetry*, Critical edition by George Gană, Minerva Publishing House, Bucharest, 1982

Avram, Andrei, *Nasality. Rhotacism,* Romanian Academy Publishing House, Bucharest, 1999

Botezat, Claudia, Carmen, *Revealing Metaphor in Blaga's Poetry*, St.Hierarch Nicholas Publishing House, Bucharest, 2009

Bulgăr, Gheorghe, *Literature and Language,* Vestal Publishing House, Bucharest,2002

Constantinescu, Doina, *The Metaphoric in Blaga's Poetry* in Language and Literature Research, volume.XI, West Printing Publishing House, Oradea, 2000

Constantinescu, Pompiliu, *Lucian Blaga,* în Steaua, no5, 1966

Crețu, Ioana, Narcisa, *The Lexical-Semantic Field, as a Technique for Analyzing the Vocabulary*, Researches of Language and Literature, volumeXII, 2005, The Romanian Society of Philological House, Sibiu Branch, Lucian Blaga University, Oradea, West Printing Publishing House.

Duda, Gabriela, *The Analysis of the Literary Text*, Humanitas Educațional, Bucharest, 2002

Friedrich, Hugo, *Modern Lyric Structure,*Universal Literature Publishing House, Bucharest, 1969

Genette, Gerard, *Figures,* Universe Publishing House, Bucharest, 1978

Indrieș, Alexandra, *Increasing the World's Mystery,* The Verb in Lucian Blaga's Poetry, Minerva Publishing House, Bucharest, 1981

Irimia, Dumitru, *Eminescu's Poetry Language,* Junimea Publishing House, Iași, 1979

Lovinescu, Eugen, *Critic Writings,* Edition and Introductory Study by E.Simion, The Publishing House of Literature, Bucharest, 1969


[22] Alexandra Indrieș, *Op.cit.,* p. 37

Mancaș, Mihaela, *The Romanian artistic language of the 19th century*, Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1983

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga.The Poetic Myth,* Facla Publishing House, Timișoara, 1981

Vrabie, Gheorghe, *Rhetoric of folklore*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1978

Zafiu, Rodica, *Anaphora*, în GLRII, The Utterance, Romanian Academy Publishing House, Bucharest, 2005.

# *LOCKDOWN DIARIES*

**Emma-Mădălina Lăcraru (Neamțu)**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The lockdown period from the spring of 2020 has been the reason for which a special kind of diary appeared, helping people to overcome that difficult time. Renowned journals, as Le Monde, and other media have stimulated writers to make public their experiences of the quarantine time, which appeared both on paper and online. Others have kept their diaries on their blogs, but the main idea remains, that a new literary genre is born, which people react to more or less favorable. This article aims to compare an emblematic lockdown diary from a French language writer to some pages of two Romanian writers' blogs regarding this particular experience, in terms of content and public reactions.*

*Keywords: diary, lockdown, writer, online, blog*

O dată cu carantina impusă de pandemia de SARS-COV-2, asistăm la înflorirea unui gen literar, promovat de publicații renumite precum *Le Monde* și de alte mijloace, reprezentat de jurnalele de carantină. Acestea sunt scrise sau inspirate de scriitori populari, precum Leïla Slimani.

Jurnalul de carantină ia forma unui jurnal intim sau a unui jurnal de bord, în care autorul își notează gândurile iscate de această perioadă și pe care le împărășește cu cititorii.

Pierre Pachet, în „Les baromètres de l'âme - naissance du journal intime", citat de *Le Temps* (2020), consideră că jurnalele lui Benjamin Constant marchează debutul acestui gen. Este un gen care laicizează practici de origine religioasă, precum confesiunea sau examenul de conștiință și care se dezvoltă în cadrul unei culturi ce favorizează intimitatea. Viața particulară ia amploare în secolul luminilor și culminează cu revendicarea drepturilor individuale în timpul Revoluției. Pentru a relua exemplul lui Benjamin Constant, în timpul anilor săi de exil, politicianul publicist a devenit diarist: într-o situație de neputință, spațiul intimul devine locul unei rezistențe reparatoare.

În articolul « Journaux de confinement: „On met en scène notre solitude pour participer au collectif" » (Le Temps - Réseaux **www.letemps.ch**), se afirmă că jurnalele online de carantină sunt dovada unei practici deopotrivă intime și publice, care corespunde căutării unui sens, căutării de sine și, în mod paradoxal, a sentimentului de apartenență la viața colectivității. Avem nevoie să ne împărtășim gesturile din rutina de zi cu zi și să povestim despre noi înșine, obligați fiind să ne desfășurăm activitățile într-un spațiu restrâns, să aflăm că și alții trec prin aceleași situații și că le pot rezolva. Jacob Lachat, profesor și cercetător în literatură franceză la Unil, ține să sublinieze că din punct de vedere sociologic, trebuie să facem diferența dintre practica literară a jurnalului personal și practica obișnuită. Spre deosebire de majoritatea diariștilor, scriitorii recunoscuți pot să profite de carantină și să transforme cotidianul în material literar, de care să beneficieze editorii și presa. Altfel spus, un autor sau o autoare care-și consemnează parcursul zilei se supune unui exercițiu care face parte integrantă din meseria sa și care are și o latură de autopromovare. Pentru ceilalți, aceste jurnale reprezintă un mod de a da sens, pentru sine și pentru ceilalți, acestei derutante perioade de izolare. (Charlie Crettenand, psiholog și psihoterapeut la cabinetul Trame narrative la Sion).

Același articol din *Le Temps* pune în discuție opinia lui Vincent de Gaulejac, care afirmă că regăsim în povestea despre sine, în regizarea propriului eu, în grija față de imagine, o modalitate de pansare a rănilor, de ieșire din carantina subiectivă, de a rezolva angoasele

personale, interioare (Vincent de Gaulejac, « La névrose de classe »). Acesta mai spune („Dénouer les nœuds sociopsychiques", în capitolul « Vivre pour se raconter, raconter pour vivre ») de asemenea că societatea noastră cultivă în cel mai înalt grad discursul despre sine, invitația la a se povesti pe sine, fie prin artă, fie prin media sau toate formele de dezvoltare personală, că ceea ce se întâmplă este ilustrarea unei contradicții din societatea noastră hipermodernă: pe de o parte, trebuie să ne afirmăm identitatea proprie, unică, o dublă mișcare, narcisică și individualistă care transformă actul povestirii în condiție a existenței; pe de altă parte, în perioada de carantină, această poveste despre sine nu înseamnă doar atât, să povestești despre tine, ci să și participi la crearea de legături în cadrul comunității. În acest context, jurnalul devine o imagine a singurătății, dar care vizează participarea la colectivitate.

Este însă o colectivitate ce aparține mediului virtual, la care nu oricine are posibilitatea sau cunoștințele necesare pentru a adera. Este cazul persoanelor trecute de o anumită vârstă, care nu știu să folosească tehnologia și care sunt și mai izolate decât înaintea carantinei, dar este și cazul celor care, asemeni oamenilor ce trăiesc pe străzi, nu au calculator și au rareori acces la Internet; ei nu au condițiile obiective pentru a participa la acest dialog colectiv despre sine, subliniază Vincent de Gaulejac.

Conform lui Jacob Lachat (*Le Temps*, 2020), profesor și cercetător în literatură franceză la Unil, jurnalul personal are mai multe funcții care se regăsesc în jurnalele de carantină: informativă, având ca scop să lase „urme" ale unui eveniment; organizatoare, căci jurnalul permite jalonarea propriului timp de lucru; introspectivă, fiind locul unui examen al sinelui, o modalitate de a fixa propria existență în timp. Jurnalul de carantină reunește aceste trei elemente. Facem apel la scriitori pentru a-și povesti modul propriu de a traversa o experiență comună. De altfel, dimensiunea introspectivă prezintă interes pentru că este vorba de scriitori celebri, iar valoarea literară acordată intimității nu este aceeași pentru toate persoanele care scriu.

Dominique Kuntz Westerhoff (*Le Temps*, 2020) vede în aceste jurnale o formă emergentă: ele înnoiesc funcția de rezistență care a marcat întotdeauna istoria genului diaristic: jurnal de campanie, de război, de prizonierat, de spitalizare. Punctul de vedere al jurnalelor de boală se inversează cân indivizii necontaminați depun mărturie despre carantinarea lor preventivă. Scriitura diaristică reacționează la neputința relativă pe care o resimțim cînd ne sunt limitate libertățile: nu este vorba numai de a-ți regândi eul în noile condiții de izolare, ci și de a stabili o nouă formă de socializare prin difuzarea jurnalului.

Carantina, separarea celor bolnavi de cei sănătoși, este o practică veche, întâlnită încă din Vechiul Testament, prin regulile de izolare a bolnavilor de lepră. Dar abia o dată cu Moartea Neagră din secolul al XIV-lea, Veneția a luat primele măsuri oficiale de carantină, impunându-le navelor să stea în port timp de 40 de zile înainte ca marinarii să poată debarca (cuvântul provine din termenul latin pentru *40*). Modelul venețian a rezistat până spre finalul secolului al XIX-lea,când s-a descoperit că microbii sunt cauza bolii, după care oficialii din sănătate au început să folosească această carantină numai pentru microbi precișI. La mijlocul secolului al XX-lea, antibioticele și vaccinarea pe scară largă au lăsat carantina în trecut, dar bioterorismul actual și boli noi precum SARS amenință să reînnoiască acest obicei vechi, la scara unor orașe întregi.

Interesul pentru felul în care oamenii au trăit și au depășit marile epidemii de-a lungul istoriei s-a concretizat într-o bogată literatură universală, din care fac parte *Decameronul* lui Boccaccio, *Jurnalul din anul ciumei*, de Daniel Defoe, *Ultimul om*, de Mary Shelley, *Ciuma*, de Albert Camus, *Eseu despre orbire*, al lui Sararmago, *A fost doar ciumă,* Ludmila Ulițkaia. De mare actualitate sunt jurnalele scriitorilor care depun mărturie despre cea mai recentă criză sanitară, anume pandemia de SARS-Cov2. Una dintre măsurile luate de autorități a fost carantinarea populației, în martie 2020, în numeroase orașe ale lumii, astfel că au fost la mare

căutare jurnalele de carantină ale unor personalități culturale, suscitând reacții aprinse dintre cele mai diverse.

Consemnări despre carantina din martie 2020 există și pe paginile de socializare sau în blogurile unora dintre scriitorii români cunoscuți, cum ar fi Ana Barton (**anabarton.ro**) și Petronela Rotar (**petronelarotar.ro**). Acestea însă nu se deosebesc prea mult de experiența comună tuturor oamenilor din respectiva perioadă și, cu siguranță, nu au iscat polemicile și reacțiile violente pe care le-am notat în cazul unor jurnale online din Franța, de exemplu.

Într-un lung articol din 8 aprilie 2020, intitulat *nejurnal de pandemie și izolare*, Petronela Rotar își propune să strângă notații despre zilele petrecute în izolare de până atunci, începând cu ziua de 16 martie (carantina la nivel național a fost instituită pe 11 martie) și până pe 8 aprilie, fără a acoperi însă fiecare zi. Din acesta reies grijile și fricile omului obișnuit, confruntat cu teama pericolului iminent, importanța pe care o capătă acțiuni și gesturi considerate până atunci rutiniere, precum mersul la piață, ieșirile în natură sau întâlnirile cu prietenii, dar și faptul că tehnologia, mediul virtual, ocupă un loc din ce în ce mai semnificativ în viața socială și profesională a fiecăruia.

Acest articol, ca și alte postări ale autoarei pe blog sau pe rețelele de socializare, din perioada izolării și a pandemiei în general, nu au stârnit polemici mai mari sau mai reduse decât cele scrise înainte, pentru că ea este percepută dintotdeauna ca o persoană implicată în diverse activități de caritate sau de self-discovery (**https://petronelarotar.ro/bunicuta**; **https://petronelarotar.ro/dorinta-de-ziua-mea/**; pagina de Facebook *călătorie spre sine*).

O altă autoare, consacrată mai întâi în mediul virtual, Ana Barton (**anabarton.ro**), nu are postări și articole strict legate de subiectul izolării, dar acesta își face simțită prezența în subtext sau în motivațiile scriitoarei pentru anumite acțiuni pe care le întreprinde. De exemplu, așa cum afirmă într-un post din 20 martie 2020, a început o serie de lecturi înregistrate din diverse cărți, ale sale sau ale altora, fiindcă s-ar bucura „dacă v-ar bucura, dacă v-ar liniști, dacă v-ar însenina, dacă v-ar face un bine oricât de mic, oricât de trecător", ca un ajutor în depășirea izolării. După cum afirmă într-un interviu din 8 februarie 2021 despre felul în care a traversat perioada dificilă din anul trecut (« Scriitor în pandemie: Ana Barton » pentru **www.filme-carti.ro**), scriitoarei i-a fost foarte greu să scrie, tocmai din cauza izolării și a angoasei permanente, dar și că are totuși în pregătire o nouă carte. Se observă deci, ca și mai sus, că Ana Barton nu este percepută a se deosebi cu nimic de oricine altcineva care se străduiește să-și continue viața pe cât posibil normal în condiții ce se abat totuți de la normalitatea cunoscută.

Nu același lucru s-a întâmplat în Franța, unde Leïla Slimani, scriitoare și o ziaristă franco-marocană care a obținut prestigiosul Premiu Goncourt în anul 2016, cu romanul „Cântec lin" („Chanson douce"), adaptat apoi pentru film, a fost prima personalitate care a propus un jurnal de carantină, pentru *Le Monde*, unul dintre cele mai citite cotidiane din Franța. Articolul este accesibil doar abonaților. Iată un extras din acest jurnal de carantină (Slimani, 2020):

**« Jour 1.** Cette nuit, je n'ai pas trouvé le sommeil. Par la fenêtre de ma chambre, j'ai regardé l'aube se lever sur les collines. L'herbe verglacée, les tilleuls sur les branches desquels apparaissent les premiers bourgeons. Depuis vendredi 13 mars, je suis à la campagne, dans la maison où je passe tous mes week-ends depuis des années. Pour éviter que mes enfants côtoient ma mère, il a fallu trouver une solution. Nous nous sommes séparés, sans savoir dans combien de temps nous nous reverrions. »

Articolul este însoțit de fotografia casei de vacanță, înconjurată de dealuri înverzite și cufundată în ceața dimineții.

Prima zi din jurnal se termină astfel:

« Mon fils est assis à la table de la salle à manger. Je lui apprends l'imparfait. *« C'est quand on parle d'autrefois. »* Et le futur. *« Pour ce qui arrivera demain. »* Je regarde ses

petits doigts glisser sur la feuille et quelque chose, dans son application, dans son souhait de bien faire, me serre le cœur. Je me rends compte que je ne sais plus faire de multiplications. Je ne l'avoue pas et je cache mon portable sous la table pour utiliser ma calculatrice. Aujourd'hui, j'ai proposé un exercice. *« Faites un portrait du coronavirus »* et mes enfants ont dessiné des monstres colorés, aux yeux rouges et aux doigts couverts de griffes. *« On l'aime ce virus. C'est quand même grâce à lui qu'on est en vacances. »*

În alte locuri, Slimani vorbește de o scrisoare a lui Scott Fitzgerald, izolat în 1920 în sudul Franței (Slimani 2020 b), de bucuria de a-l citi pe Alexandre Dumas cu al lui *Conte de Monte-Cristo*, un alt mare închis al istoriei literare (Slimani, 2020 c), de gesturile de solidaritate atât de necesare într-o astfel de perioadă. Ea discută de asemenea și despre rolul determinant al femeilor în raport cu acela al bărbaților, aceștia din urmă fiind obișnuiți mai mult cu închiderea, recluziunea și prizonieratul.

Jurnalul său nu conține elemente perturbatoare sau ofensatoare, totuși receptarea a fost problematică. Pe rețelele sociale i s-au reproșat abordarea burgheză, romanticizarea privilegiilor de clasă, scriitura edulcorată, superficializarea unei situații insuportabile pentru toți.

Aceste articole au stârnit valuri de reacții de indignare printre cititorii *Le Monde* și pe rețelele de socializare, pentru că s- considerat că descriu o carantină care nu este reală, scriitorii oricum obișnuind să trăiască izolați pentru a putea scrie, ceea ce presupune existența mijloacelor necesare, fapt ce nu se potrivește cu realitatea pe care o trăiesc numeroși francezi, obligați să-și continue munca, iar, pe de altă parte, că sunt autocentrate, autorii lor nu par să-și dea seama de gravitatea situației. Carantina a fost denunțată pe rețelele sociale ca fiind un privilegiu de clasă, pe care aceste jurnale o „romanticizează" (idee împărtășită pe Twitter de Mona Chollet, redactor-șef la *Le Monde diplomatique*).

S-a considerat (Ducret, 2020) că jurnalul Leilei Slimani dă dovadă de un romantism al claustrării și al pauzei creatoare, mai ales dacă luăm în considerație fotografia de la fereastra reședinței sale secundare, înconjurată de iederă, cu această legendă/explicație: „ j'ai dit à mes enfants que c'était un peu comme dans la Belle au bois dormant." Îi sunt opuse situațiile celor pentru care carantina înseamnă deznădejde, singurătate, teamă sau celor cărora această perioadă nu le aduce decât riscuri imense, precum medicii, lucrătorii din magazine, curierii, etc.

Diane Ducret (Ducret, 2020) afirmă că în jurnalul Leilei Slimani întâlnim retorica basmului, cu căpcăuni și zâne bune, cu peisajul de țară fermecător, copilul întrebând dacă nu cumva pământul se răzbună, căci „planeta este obosită". Se face apel la conștința ecologică a cititorului, în timp ce îi este criticată conștiința creștinească. Pentru ea, carantina este „mană cerească", timp pentru sine, pentru a scrie și a citi, pentru a se regăsi, și, în același timp, pare un scenariu demn de producțiile de la Hollywood, situând experiența carantinei între basm și filmele pentru adolescenți. Leila Slimani la reședința ei secundară a fost comparată cu Maria-Theresa la Trianon jucându-se de-a fermiera. „De notre devise « liberté, égalité, fraternité », dont nous sommes si fiers, que reste-t-il lorsque nous sommes attaqués? Sitôt que notre chère, si chère liberté est remise en cause, l'égalité se montre un idéal et non une réalité".

Dacă jurnalul personal online este în același timp expresia unui spațiu intim și locul schimbului cu ceilalți (Aupeix, 2009), acesta reprezintă și afirmarea unei imagini pe care diaristul dorește să o impună în percepția publicului. Or, s-a afirmat (Obergőker, 2020) că scrierea Leilei Slimani confirmă de fapt eșecul imaginii sale, anume aceea a unei scriitoare angajate, mamă de familie, fiică a unor părinți vulnerabili, solidară cu toți cei carantinați, binevoitoare. Rețelele de socializare nu au văzut în toate acestea decât privilegiu de clasă, elitism, romanticizare a unei experiențe de nesuportat pentru cei mai mulți.

Carantinarea a busculat raportul dintre publicat și privat, între ceea ce aparține sferei interioare și ceea ce aparține sferei exterioare, de așa manieră încât ne descoperim valențele

cu mai mult succes în interacțiunea cu ceea ce ne oferă situațiile prin care dramatismul acestei perioade ne face să trecem, decât atunci când ne aflăm în fața jurnalului personal. Oamenii își depășesc singurătatea, angoasele, teama de moarte, pentru a da dovadă de noi forme de solidaritate și de altruism, pe care le impun ca pe o nouă imagine în conștiința publică. Noua eroină a perioadei de carantină este infimiera, doamna de la casă, studenta aflată singură în camera strâmtă de cămin. Așadar, găsim sens mai degrabă în implicarea civică și colectivă, decât în solitudinea jurnalului personal, cel puțin în această perioadă dramatică. De aceea, imaginea scriitorului retras în pauza de creație trebuie să fie înlocuită cu imaginea scriitorului angajat în luptele societății.

Valoarea terapeutică a literaturii nu mai este considerată suficientă pentru a depăși o criză ce afectează întreaga societate, nu mai este de ajuns să vezi ce fac oamenii faimoși, indiferent cât de apreciați ar fi fost înainte, atunci când în spatele crizei sanitare se află neajunsuri sociale, economice și culturale. Eșecul Leilei Slimani, ca și aprecierea de care se bucură autoarele romănce menționate, sunt motivate de rațiuni situate în afara textului literar: schimbarea poziției scriitorului în societate, în câmpul literar, dimensiunea genului literar, pentru a nu menționa decât câteva. Este victoria formei asupra conținutului, a paratextului asupra textului, pentru că dincolo de polemicile literare se află conflicte sociale.

## BIBLIOGRAPHY


Aupeix, Anaïs, « Le journal intime en ligne, entre espace à soi et lieu d'échange », *Empan*,4 (76), 2009, https://www.cairn.info/revue-empan-2009-4-51.htm, accessed on January 27,2021

Barton, Ana, *Blog personal*, 2014, www.anabarton.ro, accessed on October 10, 2019

Ducret, Diane, *« Journal de confinement »: la vie un peu trop rose de Leïla Slimani*, 2020, https://www.marianne.net/agora/humeurs/jpurnal-du-confinement-la-vie-un-peu-trop-rose-de-leila-slimani, accessed on March 12, 2021

Hénaff, Nolwen, « Parole authentique versus parole instrumentalisée: le pouvoir communicationnel des blogs », *Sciences de l'Homme et Société,* 2, 2008, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00329927, accessed on February, 25, 2021

Migozzi, Jacques, « Storytelling: opium du peuple et/ou plaisir du texte? », *French Cultural Studies* 1(4), 2010, https://doi.org/10.1177/0957155810378567, accessed on March 12, 2021

Païdeia, « Critiques du journal de confinement de Leïla Slimani, disciples de Roland Barthes »(2020), https://medium.com/@paideiaconseil/critiques-du-journal-de-confinement-de-le%C3%AFla-slimani-disciples-de-roland-barthes-89f3bebf571a,accessed on March 10, 2021

Police, Marion, « Journaux de confinement: On met en scène notre solitude pour participer au collectif », *Le Temps*, 2020, https://www.letemps.ch/societe/journaux-confinement-on-met-scene-solitude-participer-collectif, accessed on January 6, 2021

Rotar, Petronela, *Blog personal*, 2013, www.petronelarotar.ro, accessed on October 20, 2019

Slimani, Leïla, « Le "Journal de confinement" », jour 1, *Le Monde*, 2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/03/18/le-journal-du-confinement-de-leila-slimani-jour-1-j-ai-dit-a-mes-enfants-que-c-etait-un-peu-comme-dans-la-belle-au-bois-dormant_6033596_3232.html, accessed on March 10 2021

## *MORAL VALUES IN HISTORICAL LEGENDS*

**Florentina Cristina Guran Stănciulescu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: Parts of national history have been transposed into historical legends that portrayed civilizing heroes, founders of countries and cultural forms. Popular fable transposes into legends, myths and stories, portraits of national heroes, bearers of wisdom and love of country, but also brave outlaws seen through the window of social events. Knowing our cultural identity through folklore but also history is the business card in identifying national values and synchronizing them with European ones. The turbulent times of national history have facilitated the emergence of the historical legend that has as object of concern the historical characters endowed with exceptional features, sometimes mythical.*

*Keywords: legend, history, national, culture, hero*

Părți ale istoriei naționale au fost transpuse în legende istorice care au portretizat eroii civilizatori, întemeietori de țări și forme culturale. Fabulația populară transpune în legende, mituri și istorii, portrete ale eroilor naționali, purtători de înțelepciune și de dragoste de țară, dar și haiduci bravi văzuți prin fereastră evenimentelor sociale. Cunoașterea identității noastre culturale prin intermediul folclorului dar și al istoriei reprezintă cartea de vizită în identificarea valorilor naționale și sincronizarea acestora la cele europene. Vremurile tulburi ale istoriei naționale au facilitat apariția legendei istorice care are ca obiect de preocupare personajele istorice înzestrate cu trăsături excepționale, uneori mitice. Idealurile oamenilor, explicațiile găsite pentru diferitele evenimente sau întâmplări, toate se materializează în legende care pot căpăta valoare universală prin adevărurile reflectate și prin puterea lor morală. Spontaneitatea socială contribuie și ea la crearea legendei istorice, concretizându-se in judecăți de valoare etică și garantând așadar evoluția societății.

Nevoia oamenilor de a-și explica originea lucrurilor dar și caracteristici ale acestora a dat naștere unor interpretări fantastice și miraculoase care, în eroul legendei istorice, păstrează aspecte reale sau adevăruri istorice asupra cărora s-a intervenit cu propria interpretare. Legendele reflectă, printr-o analiză atentă a valorilor etice, profunde reflectări ale conștiinței poporului nostru în ceea ce privește concepția lui despre lume și viață. Transmise peste secole, aceste valori etice ,,prietenie, cinste, sinceritate, generozitate, fidelitate, hărnicie, onestitate, spirit de solidaritate, dorința de întrajutorare, curaj, încredere, iubire modestie, eroism, temperanță, dreptate etc., valori care se reflectă în gândirea și creația artistică”[1] deschid acum calea spre înțelegerea felului în care ne-am poziționat în relație cu istoria.

Pentru a-și putea explica prezentul, omul modern are nevoie de cunoașterea faptelor petrecute în trecut, fapte ce au o mare relevanță pentru evoluția societăților moderne. Există situații în care istoria se intersectează cu folclorul deschizând calea spre identificarea valorilor etice, estetice și morale. Firește că identitatea culturală poate fi oglindită în modul de transmitere a elementelor specifice folclorului poporului nostru dar nu trebuie să neglijăm felul în care acestea se individualizează în contextul altor popoare. Unicitatea legendelor noastre istorice dar și partea comună cu istoria altor state face posibilă o aliniere a valorilor

[1] Al. Andrei, *Valori etice în basmul fantastic românesc*, Societatea literară Relief românesc, București, 1979, Prefață de Corneliu Bărbulescu, p. 10

românilor cu valorile europene, așadar ,,putem contribui la schimbul internațional de valori cu exact ceea ce avem mai viu, mai adânc în ființa noastră, folclorul."[2]

Personajul legendar istoric se naște dintru-un fapt istoric ce primește amprenta miraculosului. Ajutându-se de simboluri și motive, legendele reușesc să îmbine elemente de istorie reală cu fabulația populară care, de cele mai multe ori, reprezintă sursă de inspirație pentru literatură. Dintre cei mai populari domnitori identificați în legendele noastre amintim figura lui Dragoș, a lui Ștefan cel Mare, a lui Neagoe, Vlad Țepeș sau Cuza Vodă.

Eroii civilizatori, reali sau fabuloși, întemeietori de forme culturale sunt prezentați ideologic în legendele istorice care se bazează pe istoria noastră națională. Nu putem vorbi de o valoare documentară absolută în legendele istorice, ci despre modul în care oamenii au putut să înțeleagă realitatea obiectivă înconjurătoare. Din această perspectivă, eroul istoric este unul eponim, instaurator al ordinii sociale și întemeietor de țară.

Legătura cu miraculosul este cea care imprimă legendei istorice o traiectorie ascendentă privită fiind din perspectiva personajelor cărora li s-a inserat, cu tenacitate, fantasticul. Frumusețea curajul, cumințenia și dârzenia eroilor legendelor istorice (Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș, Cuza-Vodă, Negru-Vodă etc.) au rămas atributele unor personaje ce poartă un fost social înalt în conturarea exemplelor de urmat.

Văzute ca o oglindire a trecutului, legendele istorice transmit povestiri despre fapte așa cum au fost ele luate de la înaintași, cel mai adesea acestea bazându-se pe amintiri sau pe plăsmuirea faptelor petrecute. Cu valoarea unui act de credință, legenda istorică se raportează la un trecut mitic care se reflectă în diferite aspecte ale realității. De obicei, legenda istorică vine să consolideze sau să sfarme scara de valori a unui popor aflat sub o domnie asupritoare sau cotropitoare. Legenda apare pentru a oferi o explicație, o pildă de urmat sau de ocolit prin prelucrarea tuturor semnificațiilor acelui eveniment sau fapt prezentat și, din acest punct de vedere ,,adevărul legendei se întemeiază pe un real modelat cultural, pe un real transformat într-un *imago mundi* al unui anume grup uman, al unei anume experiențe și istorii sociale concrete."[3]

Un personaj istoric, o întâmplare cu un sâmbure de adevăr, un loc geografic concret pot genera legende istorice, făcând apel la miraculos. Dimensiunea eroică a personajului legendei istorice se constituie într-un model de urmat ca o prelungire a unui trecut încărcat de semnificații și valori. De cele mai multe ori, legendele istorice prezintă locul exact al desfășurării acelor evenimente care nu reprezintă doar dimensiunea unui ideal ci au concentrată în ele nevoia omului de absolut. Dacă vorbim de raportarea la realitate, putem identifica una îndreptată spre adevăr, unul suprem. Mai presus de toate, în legenda istorică, fabulosul controlează umanul, iar ritmul devine unul alert pentru că aproape toate evenimentele istorice importante au generat legende care contribuie definitoriu la evoluția respectivului popor.

În legendele istorice, accentual cade pe profilul unui personaj pentru că ,,narațiunea se reduce la o expunere nudă și redusă a faptului"[4] de aceea finalul acestor legende ne este prezentat abia după moartea eroului.

Exemplele de urmat, învățăturile, onoarea sunt elemente lămurite și, mai apoi, însușite prin puterea exemplului eroului de legendă. Figurile istorice naționale, haiducii, căpeteniile de răscoale, domnitorii, figurile feminine care au rămas în istorie dar și alte personaje locale ce zugrăvesc trecutul nostru, întregesc tematica legendelor istorice pentru că ,,Sensul cognitiv al legendelor trebuie căutat nu atât în caracterul lor etiologic, cât în observarea realistă a

[2] Gabriel Stănescu, *Pentru o definiție a specificului românesc*, Editura Criterion publishing, București, 2006, p. 5

[3] Carmen Banța, *Epica populară. Basmul. Legenda: clasificări structurale*, Editura Aius, Craiova, 2014, p. 155

[4] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Vol. I, București, Ed. Minerva, 1983, p. 56

obiectelor şi fenomenelor lumii înconjurătoare sau a comportamentului uman, în consemnarea unor aspecte specifice, cărora li se acordă o anumită semnificaţie."[5]

Eroul din legendă reprezintă o revelaţie a necunoscutului ce reuşeşte să scoată la suprafaţă esenţa conştiinţei umane chiar dacă s-a observat că faptele istorice primesc în naraţiunile orale o gamă largă de elemente fabuloase care, cu cât se îndepărtează în timp, cu atât mai mult le asigură trăinicia. Personalităţile puternice ale eroilor noştri pot genera modele culturale care ne pot influenţa prin efectele lor pozitive sau negative.

Legenda istorică se pliază în jurul unui eveniment petrecut sau în jurul unui personaj real: Horia, Mihai Viteazul etc. Atitudinea admirativă faţă de eroii legendelor istorice este justificată şi prin modul de interpretare a evenimentelor istorice. Ne-a atras atenţia faptul că, în ipostaza de întemeietor al statelor dunărene îl întâlnim pe eroul de origine ardeleană ceea ce conduce spre identificarea încercărilor de unificare politică. Legenda istorică este susţinută de două portrete dominante: cel al lui Ştefan ce Mare şi cel al lui Cuza-Vodă. Fascinaţia exercitată de imaginea legendară a celor doi este susţinută şi de o biografie exemplară.

În creaţia populară, fantasticul apare ca măsură a forţelor nestăpânite ale naturii iar adaosurile fantastice se încadrează în repertoriul clişeelor populare. Faptele eroilor din legende au putere de dăinuire mare, uneori aproape de neimaginat. Transformările eroilor din legendă vin să justifice ,,fie fenomene naturale, fie pentru a da o rezolvare plauzibilă desfăşurării conflictelor."[6] Dragostea de ţară, lupta pentru libertate sunt trăsături de o înaltă ţinută morală care variază în funcţie de bogăţia istoriei unui popor. Identificăm în legendele istorice şi elemente de circulaţie universală, limitele adevărului sunt pretutindeni respectate.

Imprecizia identificării timpului şi a spaţiului este o caracteristică a legendei, lucrul acesta putându-se datora faptului că ea nici nu a fost concepută în acest sens. Totuşi, există unele excepţii în cazul legendelor istorice care prezintă portretul marilor personalităţi raportat la epoca în care aceştia au trăit. Aici, apar reprezentate doar câteva consideraţii generale: *înainte de, în timpul, de la el încoace* etc.

Cu siguranţă, eroul legendei stăpâneşte un singur timp: trecutul, uneori apropiat, alteori îndepărtat. multitudinea variantelor legendelor atestă faptul că o întâmplare este posibil a se fi petrecut în mai multe locuri, consolidând astfel adevărul generat ce transpare din nararea faptelor.

Cunoscut este şi faptul că eroul legendei istorice nu atinge succesul de la prima încercare, luptă, provocare ci, la fel ca şi în basm, lucrul acesta se poate realiza abia la a treia tentativă. Este necesar să ne îndreptăm atenţia şi asupra fantasticului care şi-a pus amprenta asupra dimensiunii eroilor şi a faptelor acestora, trecând graniţa unor timpuri cu adevărat legendare.

Istoria poporului nostru a oferit o gamă variată de evenimente pentru conturarea portretului eroului din legendă. Domnitorii români au lăsat amintiri impozante pentru acest demers: Alexandru Ioan Cuza, Vlad Ţepeş, Petru Rareş, Constantin Brâncoveanu: ,,Legendarul acestor creaţii populare este veritabil prin însăşi structura sa: de al imaginea fără chenar pe scara timpului şi spaţiului, proiectată nebulos în felul obişnuit al mitului, până la imaginea care nu mai poate sta independentă de coordonatele existenţei reale"[7] consemna Vasile Adăscăliţei. Este important să precizăm faptul că legenda istorică adună o bogăţie impresionantă de motive şi variante, bazându-se pe o serie de amănunte reale sau fictive ce pot deveni laitmotive şi pot migra de la o legendă la alta.

---

[5] Aprecieri critice în *Legende populare româneşti*, Selecţie Constantin Dragomir, Chişinău, Ed. Litera, 1997, p. 342

[6] Ovidiu Bîrlea, *Mica enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 248

[7] *De la Dragoş-Vodă la Cuza-Vodă, Legende populare istorice româneşti*, Antologie, prefaţă şi note de V. Adăscăliţei, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, Prefaţă

Povestirile, așa cum au fost ele preluate de la înaintași, se bazează pe închipuiri, pe plăsmuiri sau pe amintiri dar ele păstrează totuși un nucleu veridic. Anumite perioade sunt fixate cu mare aproximație în legenda istorică, făcându-se legătura cu epoca în care au trăit aceste personalități. Forma cantabilă a legendelor istorice este conferită de muzicalitatea din care transpar efecte sonore deosebite în care accentul cade pe expresivitatea și pe unicitatea cuvintelor alese.

Eroii legendelor sunt călăuziți de scopuri care sunt consonante cu valorile și virtuțile morale ale poporului nostru. Problematica legendelor istorice poate varia de la un personaj la altul sau de la un grup de personaje la altul dar putem identifica și o problematică general valabilă pentru fiecare grup de personaje care se bazează pe următoarele idei: lupta cu ființele și neamurile fantastice, originea deosebită a personajului, evenimentele care zugrăvesc personajul. Legendele despre apariția unor creaturi sau despre personaje foarte importante din istorie au generat eroi și antieroi care au lăsat amintiri pregnante prin faptele lor: ,,lui Țepeș timpul i-a adâncit antilegenda și i-a răspândit-o în teritorii a căror existență nici nu o putem bănui. Evident că, amintind acest aspect, nu îl consider un privilegiu."[8] Feluritele legende și antilegende care au fost lansate pe seama lui Vlad Țepeș, văzut ca o forță dezlănțuită de furie, au produs un efect estetic bizar: oroarea.

Tematica legendelor istorice este la fel de bogată ca însăși istoria poporului și, de cele mai multe ori, personajul istoric este ridicat în grad, uneori i se conferă lucruri pe care nu le-a făcut din nevoia de a oferi modele ale exemplarității pentru că scopul legendei istorice este acela de a expune faptele ,,după cum solicită împrejurările. Dacă interlocutorii aduc vorba despre o temă ce stârnește interes, cineva intervine pentru a elucida mai cuprinzător cu legendele care îi explică anumite particularități".[9]

Statutul aparte al textelor folclorice ce alcătuiesc corpusul legendei o situează în fruntea narațiunilor ce prezintă întâmplări neprobate veridic. Miturile contribuie și ele la transfigurarea elementelor de istorie reală în elemente de legendă. De cele mai multe ori, rolul legendei este acela de a explica un fapt ca aparținând realului în încercarea de a desluși filosofia de viață a respectivului grup social. Este modalitatea prin care, în comportamentul cititorului, se implementează noeme dar și sisteme solide de valori prin puterea exemplului eroului din legendă, prin raportarea la conceptul bine-rău dar și prin consolidarea unui sistem de valori modelatoare.

Identificăm, în legendele istorice, aspecte ce portretizează psihic personajele ca un adaos la portretul fizic. Perspectiva prin care sunt evidențiate trăsăturile psihice ne orientează în direcția anticipării viitorului lor strălucit. Eroii legendelor istorice ,,vădesc aceleași însușiri, astfel încât am putea spune că toate chipurile se contopesc în unul singur care întrupează dragostea de țară și de libertate, vitejia și demnitatea, încrederea în popor și în viitorul lui."[10]

Oamenii împărtășesc scopuri care sunt subordonate valorilor morale trainice pentru că astfel sunt definiți ca ființe vii și culturale constatându-se faptul că legendele istorice ,,se supun la două tendințe opuse: fie că îmbătrânesc, fie că întineresc faptele."[11] Dintre numeroșii domnitori care s-au așezat pe tronurile Moldovei și Țării Românești, foarte puțini au rămas în memoria colectivității, aceștia identificându-se prin fapte de vitejie, prin iubire de dreptate, prin înțelegerea nevoilor mulțimii.

[8] Silviu Angelescu, *Legenda,* Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Valahia, București, 2002, p.81
[9] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Vol. I, București, Ed. Minerva, 1983, p. 56
[10] Dimitrie Bolintineanu, *Legende istorice*, Ediția a II-a, Prefață și note de Ion Roman, Editura Ion Creangă, București, 1980, p. 16
[11] A. Van Gennep, Formarea legendelor, Traducere de Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Ed. Polirom, Iași, 1997, p. 125

Faptele povestite se concentrează în jurul câtorva idei. Aşadar, identificăm la căpeteniile de răscoale, iobăgia şi caznele la care ei au fost supuşi; la haiduci recunoaştem lupta pentru dreptate socială, isprăvile dar şi vulnerabilitatea lor, comorile haiducilor, dragostea şi trădarea, numele acestora în toponimia ţării. Pentru domnitorii români, ideile caracteristice sunt numeroase: portretul fizic şi psihic al acestora, întâmplările ce scot în evidenţă trăsăturile psihice ale personajelor, venirea la tron, luptele cu cotropitorii, reformele, construcţiile laice şi bisericeşti, moartea.

Portretul feminin reuneşte următoarele trăsături dominante: spiritul de dreptate, compasiunea pentru cei obidiţi, demnitatea lor în momente de grea încercare.

Faptele de vitejie, bunătatea, apropierea faţă de oştenii ţării, întemeiere sau luarea în posesie a provinciilor istorice, urmele aşezărilor reprezintă ideile dominante pentru voievozii români, acesta fiind rezultatul trecut prin cumpăna judecăţii cu care poporul român a obişnuit să-şi măsoare fii.

Fapte istorice de o înaltă ţinută morală, lupta pentru libertate şi dragostea de ţară, înţelepciunea, bunătatea, spiritul de dreptate sunt aspecte care variază de la un personaj la altul şi care reliefează aceste trăsături deoarece ,,legenda istorică a unui popor înseamnă aplicarea selecţiei faptelor şi eroilor de către el însuşi, considerarea cea mai atentă şi mai judicioasă a valorilor."[12]

Frământările celor mulţi şi obidiţi determină caracterele personalităţilor conturate, astfel vitejia, dragostea de ţară şi de om, lupta pentru unire a regilor daci dar şi rezistenţa acestora în faţa cotropitorilor aduc în prim plan eroi precum: Avram Iancu, memorabil prin atitudinea lui de luptă şi demnitate; Horia, portretizat ca luptător contra iobăgiei, suferind chinurile tragerii pe roată; Tudor Vladimirescu înfruntând trădarea. Trecutul oglindit în legendele istorice este unul ce se particularizează din amintirile lucrurilor petrecute. Adevărul acestor întâmplări nu se suprapune identic peste faptele petrecute istoric, de aceea întâlnim printre eroii legendei istorice şi personaje locale alături de figuri istorice, haiduci şi domnitori.

Aşadar, istoria ne oferă tabloul desfăşurării existenţei tuturor celor care compun societatea: ,,în naraţiunile orale de tip legendă construcţia epică se realizează ca o consecinţă a relaţiei între două câmpuri de tensiune inegale ca putere: un prezent al povestirii – *acum, în ziua de astăzi* – şi un trecut al evenimentului – *atunci, demult*."[13] Evoluţia socială, demografică dar şi culturală a unui ţinut poate fi surprinsă prin intermediul legendelor locale din care putem păstra norme şi valori necesare dezvoltării.

## BIBLIOGRAPHY


1. Al. Andrei, Valori etice în basmul fantastic românesc, Societatea literară Relief românesc, Bucureşti, 1979, Prefaţă de Corneliu Bărbulescu
2. Silviu Angelescu, Legenda, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Valahia, Bucureşti, 2002
3. Carmen Banţa, Epica populară. Basmul. Legenda: clasificări structurale, Editura Aius, Craiova, 2014
4. Ovidiu Bîrlea, Mica enciclopedie a poveştilor româneşti, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976
5. Ovidiu Bîrlea, Folclorul românesc, Vol. I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1983
6. Dimitrie Bolintineanu, Legende istorice, Ediţia a II-a, Prefaţă şi note de Ion Roman, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1980


[12] De la Dragoş-Vodă la Cuza-Vodă, *Legende populare istorice româneşti*, Antologie de V. Adăscăliţei, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, Prefaţă de Vasile Adăscăliţei

[13] Silviu Angelescu, *Legenda,* Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Valahia, Bucureşti, 2002, p.34

7. Aprecieri critice în Legende populare românești, Selecție Constantin Dragomir, Chișinău, Ed. Litera, 1997
8. De la Dragoș-Vodă la Cuza-Vodă, Legende populare istorice românești, Antologie de V. Adăscăliței, Ed. Minerva, București, 1988
9. Gabriel Stănescu, Pentru o definiție a specificului românesc, Editura Criterion publishing, București, 2006
10. A. Van Gennep, Formarea legendelor, Traducere de Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Ed. Polirom, Iași, 1997

# *CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU, LUMINA CEA NEÎNSERATĂ*

**Gabriela Fendrihan (Buta)**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract : Virgil Gheorghiu, a world-famous poet and theologian, has spent most of his life in exile in France since 1945. Displaying an early literary endowment, he enrolled at the Faculty of Philosophy, carrying out an intense publishing activity. He studied theology and was ordained as priest. In 1949 Virgil Gheorghiu made his outstanding debut with the autobiographical novel „Ora 25". The future writer had a theological childhood around the church in his mountain village, where his father, the priest Constantin Gheorghiu, played the role of an important factor in his growth. His homeland, and the people living there exhibit a profound reality with a constant reference to the gospels throughout Virgil Gheorghiu's writings. He lived in a lively and patriarchal world, full of love and poetry, from an early age. The interpretation of the lyrical text inevitably sends us to the religious climate in which Constantin Virgil Gheorghiu was formed. Through poetry, the writer enters the interwar literary world, makes himself consecrate, and enjoys the appreciation of his colleagues, building a strong faith in his destiny as a "poet of Romania and a poet of God".*

*Keywords : spiritual autobiography, nobility, aspiration, family.*

Născut în 1916 într-o familie săracă de preoți din Moldova, viitorul scriitor are o copilărie teologică în jurul bisericii din satul său de munte, avându-l ca exemplu pe tatăl său, preotul Constantin Gheorghiu. Poet și teolog, scriitor cu faimă mondială, începând din 1945, el și-a petrecut cea mai mare parte din viață în exil în Franța. Manifestând de timpuriu înzestrare literară, se înscrie la Facultatea de Filozofie, desfășurând o intensă activitate publicistică. Studiază teologia și este hirotonit preot, iar în 1949 debutează vijelios cu romanul autobiografic *Ora 25*.

Caz unic în literatura română, succesul său se va transforma într-un „best seller" mondial pentru traducerea romanului în toate limbile de circulație. Publică peste 40 de volume, dintre care: *Ceasul de rugăciune* (1942), *Ultima oră* (1943), *A doua șansă* ( 1952), *Omul care călătorea singur* (1955), *Haina de piele* (1960), *Spionul* (1971), *Marele exterminator* (1978), *Nemuritorii de la Agapia, Dumnezeu la Paris* (1980), *De la ora 25 la ora veșnică* și altele.

Copilăria și primele clase le petrece în satul bunicii dinspre mamă, Petricani, unde compune stihuri religioase dedicate sfinților Agatha, Maxim Mărturisitorul și Ion Damaschin. Debutul publicistic se realizează în 1934, în revista „Crai Nou", în timpul studiilor liceale de la Liceul Militar din Chișinău, transferat apoi la liceul cu același profil din Cernăuți. Precocitatea talentului său literar iese în evidență în perioada studenției, publicând în „ Bilete de Papagal", „Viața Literară", „Universul" , „Cuvântul", „Timpul", fiind încurajat de N. Crevedia și Tudor Arghezi. Editorial, debutează în februarie 1937, cu volumul de poezii, *Viața de toate zilele a poetului.*

În martie 1940 câștigă premiul de poezie al Fundației Regale, cu volumul *Caligrafie pe zăpadă* (1940). Constantin Virgil Gheorghiu și-a scris opera, până la romanul *Nemuritorii de la Agapia*, din 1964, în limba maternă, apoi direct în limba franceză.

„Părintele Virgil Gheorghiu pendulează între doi poli, între două „ore": *ora 25* și *ora veșnică.* Pentru el această *oră veșnică* este *ora* meta-istorică a Liturghiei ortodoxe în spațiul și timpul transfigurat teologic al bisericilor din satele românești."[1]

El schițează o figură legendară a preotului Constantin Gheorghiu, tatăl, în care toate marile dogme sunt trăite simplu și luminos. „Toți țăranii, care iradiau lumina ca un diamant, se apropiau de tatăl meu. Se opreau în fața lui și se închinau ca unei icoane. Tatăl meu era o icoană.(...) Îl numeau *părintele meu*, pentru că el îi numea „fiul meu"![2]

*Chiralesa* este un roman în care scriitorul își cântă jalea și dorul țării. Gheorghiu cunoaște lumea satului și valorile și așa îi cântă durerile. Așa se întâmplă și în cazul *Chiralesei*. Generalul Dracopol, personajul principal, este pus să-l prindă pe vestitul bandit Bogomil. Chiralesa este numele unui om și al unui sat din Carpați. Caporalul Chiralesa a murit ca erou și i s-a ridicat statuie în sat, dar din păcate, nimeni nu-l onora. Sătenii îl venerau pe Bogomil, un tâlhar.

„Generalul Dracopol n-a avut vreodată legături, de niciun fel, cu preoții satului. Familia Dracopol are în spatele parcului o criptă. Acolo sunt îngropaţi morţii ei. Înmormântările sunt oficiate de episcop ori de stareţi de mănăstire. Vreme de veacuri, în timpul ocupaţiei turceşti, înaltul cler a venit şi el din Fanar, odată cu turcii. Prelaţii nu cunoşteau un cuvânt în româneşte. Slujeau în greceşte pentru despoţi. Părintele Miluiescu, precum toţi preoţii de ţară, poartă opinci, ca ţăranii, o haină de lână, un suman şi iţari; dar, pentru el, sunt înegri. Preotul din Chiralesa, dacă e tânăr, e obligat să lucreze pământul cu braţele sale pe pământurile despotului, ca orice ţăran, şi fără nici o plată. Aparţine clasei ţărăneşti. Niciodată un preot din Chiralesa n-a intrat în castel, în seraiul familiei Dracopol."[3]

Taina Chiralesa, frumoasa văduvă a murit în chip misterios la castelul generalului Dracopol. O parte din săteni știau că familia a îmbrăcat-o ca o regină în roz și cu o cruce de argint la piept. Alții credeau că Dracopol i-a comandat o cruce, deși se știa că era zgârcit. Alții erau convinși că înmormântarea fusese plătită de un prinț.

Părintele Virgil pune în evidență dimensiunile personajelor sale în momentul schimbărilor interioare.

„-Iată că în această noapte, la castelul Despoților din Chiralesa, Dumnezeu vă dă o lecție! Floarea cea mai alba din lume este nufărul care iese din noroiul mlaștinilor. Asemenea unui nufăr este micuța Irina. Această fiică născută din păcat și care a primit darul, nespus de rar, de a trăi alături de animalele carnivore, fără ca ele să-i facă vreu rău. Irina, pe care creștinii au dat-o la o parte, avea darul de a trăi în pace cu fiarele sângeroase, precum marii sfinți. Un urs a vrut să intre în castel pentru a o scăpa pe fetița captivă … și-a dat viața pentru o copilă pe care voi ați persecutat-o pentru greșeala mamei sale … Voi, creștini nevrednici!"[4] Ținutul său natal, oamenii și faptele reprezintă o realitate profundă cu o referire constantă la Evanghelie.

Cartea pe care Constantin Virgil Gheorghiu ne-o dă spre o lectură pasională este *Dumnezeu nu primește decât duminica*, a cărei acțiune are loc în anul 1944.

Cartea dezvăluie mărturii despre epoca noastră. Roxana Paleologul este o prințesă care trăiește într-un frumos castel din Carpați și lucrează la Crucea Roșie. Decebal Hormuz este un soldat tânăr donator ce fusese crescut la orfelinat și luat sub protecția domniței Roxana. Prințul Horațiu Știrbei este unchiul Roxanei, el știe să folosească înfrângerile în

[1] Părintele Virgil Gheorghiu, *Tatăl meu, Preotul care s-a urcat la cer. Amintire dintr-o copilărie teologică*, traducere de Maria-Cornelia Oros,Editura, Deisis, Sibiu, 1998, p. 9.
[2] *Ibidem*, p. 37.
[3] Iulius Marius Morariu, *Cronica de carte, Boema*, https://www.researchgate.net/publication/328841735_O_noua_traducere_românească_a_lui_Virgil_Gheorghiu
[4] Constantin Virgil Gheorghiu, *Chiralesa*, traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, Editura Sophia, București, p. 224.

victorii. Se oferă să-l ajute pe Decebal Hormuz. Dispariția lui a făcut-o pe Roxana să-și piardă mințile: „Dar mă obsedează. Nu pe el îl văd, ci poveștile pe care mi le-a spus. Când spun Decebal Hormuz, văd lacul dulce, văd fierăria, văd casa unde se fabricau stelele."[5]

Decebal și Prințul Horațiu Știrbei au murit, când ambulanța a trecut peste o mină ce fusese pusă la intrarea în aeroport, în august 1944. Domnița pierde persoanele dragi. Povestea prințesei Roxana continuă, după treizeci de ani, în timpul acesta n-a ieșit din mănăstire, a devenit sora Romana, la schitul Savoia. Dumnezeu nu are însă aceleași măsuri pentru timp ca oamenii.

*Nemuritorii de la Agapia* este un roman despre un orășel moldovenesc în care nu se întâmplă nimic. La Agapia vine un prim-judecător, absolvent de Drept. Aici oamenii trăiesc după legi străvechi, într-o armonie cu natura și cu Dumnezeu. De aceea sunt … nemuritori! Orașul este curat și liniștit. După instalarea judecătorului Damian Cosma, se întâmplă o crimă. Se fac tot felul de investigații. Romanul nu este unul polițist, el scoate la iveală adevărul și condiția socială a oamenilor. „ Doamna Eudoxia, Ismail Lipoveanul, Patricia Tuniade … toată lumea din orașul ăsta e nebună. Agapia e un vapor de nebuni. O corabie de nebuni, eșuată-n zăpadă, între cer și pământ."[6] Așa-i consideră judecătorul Cosma pe cei din sat. „Creștinii adevărați, care n-au alt ogor de unde să-și tragă hrana, decât cerul. N-avem niciun mijloc de-a stăpânii pe pământ. (…) Cerul e singura noastră proprietate."[7]

Floarea Valeverde este o femeie în plinătatea frumuseții. Și le spune bărbaților că: „Crivățul e-un vânt pe care-l simț pe dinăuntru, e un vânt groaznic. Crivățul nu-i vânt, e chiar suflarea diavolului."[8] Femeia era deșteaptă, judeca lucrurile din mai multe unghiuri, avea o forță și ordine în vorbe. Îi spunea judecătorului că suspectul trebuie simțit că este aproape de el: „ Nu deschizi o inimă cum deschizi o cetate prin violență. Cine scoate sabia de sabie va pieri."[9] Judecătorul nu înțelege cum oamenii din Agapia știu cine e asasinul tânărului Tuniade, nimeni nu spune nume. „Judecătorul n-are altceva de făcut decât să ceară prețul exact pe actul comis. El măsoară cu balanța. Nu măsoară cu conștiința, nici cu sentimentele. Nici cu convingerile, ca poeții sau ca preoții."[10] Sava Mold nu recunoaște nicio acuzație adusă, se gândea că de ce să dea explicații inutile, el știe că nu este vinovat. După ce Sava moare pe tren, iese la iveală ucigașul Ion Xenia, grefierul. Nici nu se știe dacă va fi pedepsit, deoarece anchetatorii au încheiat dosarul cu Sava Mold vinovat. Judecătorul Damian Cosma, scârbit de depoziția ucigașului îi spune să plece cât mai repede și cu un gust amar: „Deschide ferestrele și ascultă clopotele de lemn. Clopotele săracilor"[11]

Eseistul George Alexe scria în 1966: „ Întreaga opera literară a părintelului Constantin Virgil Gheorghiu purcede din dragostea sa fierbinte față de poporul românesc. El îmbogățește cu fiecare nou roman literatura universală, descoperind lumii întregi adâncurile de taină ale vieții și spiritualității românești."

Prima etapă în devenirea literară a scriitorului a fost poezia. Perioada 1935 –1942, a fost una de formare a poetului: „Am trăit întotdeauna în lumea poeziei, complet desprins de lumea adulților. Există în cuvântul poet ceva misterios și magic. Erau mirați că știu atâtea poezii pe dinafară."[12] A trăit într-o lume vie şi familiară, plină de iubire şi poezie, de la cea

[5] Constantin Virgil Gheorghiu, *Dumnezeu nu primește decât duminica,* traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi,( în 1975 Paris), Editura Sophia, București, 2018, p. 95.
[6] Virgil Gheorghiu, *Nemuritorii de la Agapia*, traducere de Ileana Vulpescu, prefață de Fănuș Băileșteanu, Editura 100+1Gamar, București, 1998, p. 76.
[7] *Ibidem,* p. 81.
[8] *Ibidem,* p. 108
[9] *Ibidem,* pp. 110-111.
[10] *Ibidem,* p. 137.
[11] *Ibidem,* p. 175.
[12] Virgil Gheorghiu, *Memorii, Martorul orei 25,* traducere de Sanda Mihăescu- Cârsteanu, Editura 100+1 Gramar, București, 1999, p. 376.

mai fragedă vârstă. „Luasem obiceiul să compun poezii încă din copilărie. De la mama am învăţat arta poetică. Deoarece mama mea scria poezii aproape în fiecare zi. Noi, copiii, o priveam scriind ore întregi cu un ciot de creion. Prima poezie a mamei noastre era o rugă fierbinte către Dumnezeu…”[13]

Prin poezie acest scriitor pătrunde în lumea literară interbelică, se face cunoscut şi se bucură de preţuirea colegilor săi de breaslă, construindu-şi credinţa puternică în destinul său de „poet al României şi al lui Dumnezeu”. Interpretarea textului liric ne trimite inevitabil la climatul religios în care s-a format Constantin Virgil Gheorghiu, astfel încât încercăm o identificare la nivelul poeziei sale - puternic impregnată de spiritualitatea creştină.

*Rugăciune (din volumul Tărâmul celălalt, 1938)*: „ Primăvară, scăldătoare de acorduri/ Tulbură-te pentru mine de un înger / Să-mi cojesc tristeţea singuratecă / Şi cântecul bătrân / Ca un bolnav biblic în bulboane de parfumuri. (…) Strânge-mi în seninul aşteptării / Cu ierburi de mister adânc / Zăpada veşnică a filelor de noapte.”[14]

Poetul surprinde în termeni metaforici o rugăciune către anotimpul renaşterii. El se consideră un bolnav biblic conectat la natură din unde îşi ia energia. Se simte nevrednic fără lumina vieţii.

*Distihuri de alean* (*din volumul Febre, 1932*): „Iubirea-mi tresări în ceasul zorilor / Despărţiţi de noapte ca sufletul de trup / Am închis ochii, am văzut harpe / În loc de pom, goliciune şi şarpe / Cu-n heruvim de pâclă te învăţai să zbori.”[15] Sensibilitatea o regăsim atent poziţionată la nivelul spiritualităţii acolo unde îşi face apariţia cunoaşterea adevărului.

„Aş vrea să se coboare Dumnezeu / În puf de nouri albi şi de lumina, / Şi zâmbetu-i de raze lăsându-se-n grădină / El spelendid să-mi apară, / Precum întâia oară, plin de singurătate, Dezamăgit odată văzuse-n Elizeu / Un om la fel cu mine - povară de păcate- / Surâs divin eteric, eterna primăvară.” (Vis)[16] Bucuria sufletească la reîntâlnirea cu Dumnezeu îi umple sufletul singur şi rătăcit.

*Viaţa de toate zilele şi Caligrafie pe zăpadă* reprezintă prima fază a traiectoriei lirice. Se perindă prin faţa unor *icoane*[17] din natură şi din viaţa omului la munte. El evocă materialitatea lumii.

Văzându-şi cartea în librării, *Viaţa de toate zilele a poetului*, Virgil Gheorghiu se simte împlinit ca poet, consacrat în calitate de creator: „Numai Dumnezeu a putut încerca bucuria pe care o resimt eu acum. Pentru că activitatea artistului este comparabilă cu cea a lui Dumnezeu, care a scos din neant pământul, mările şi oceanele, cerul şi luna, soarele şi tot firmamentul … Artistul este singurul care posedă această prerogativă divină.”[18]

*Viaţa de toate zilele a poetului*, este una legată de pasiunile pământului în care s-a născut.

În poezia *Poeţilor,* se face simţită durerea poetului, îndoiala şi nefericirea când nimeni nu-ţi vede efortul şi rămâi pierdut pe un drum deschis: „ Îmi încolţeşte-n suflet îndoiala / Menirii fiecărui pe pământ; / Merită viaţa noastră osteneala / De-a irosi iluziile-n vânt? / Dintr-o nefericită pururea iubire / Un pesimism cântat, ori îngropat, Ori artei mari un temple de mărire / Să-i ridicăm să fie sfărâmat. (…) E scopul tău ca să aduci o lege / Şi armonii din lumile de vis? Etern sacrificat, vei înţelege / Zădărnicia drumului deschis.”[19]

---

[13] Părintele Virgil Gheorghiu, *op. cit.*, p. 78.
[14] Virgil Gheorghiu, *Poezii 1928 – 1977*, ediţie îngrijită de Elis Buşneag, prefaţă de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 238.
[15] *Ibidem*, p. 153.
[16] *Ibidem*, p. 123.
[17] Mirela Drăgoi, *Constantin Virgil Gheorghiu: între lume şi text,* Editura Universităţii „Dunărea de Jos”, Galaţi University Press, 2009, p. 63.
[18] Virgil Gheorghiu*, Anevoiosul drum care duce la stele, în*, *op. cit*., p. 321.
[19] Virgil Gheorghiu*, Poeţilor, în, op. cit.,* p. 86

Personalitatea poetică era împlinită prin atitudinea sa sublimă și delicată. Credea în visul său și în puterea sa de control într-o lume plină de neînțelesuri. În cea mai mare parte a poeziilor predomină spaima. „Asta sânt, / Treierător de stele căzătoare, / Din miezul lor de flacără și floare / Să plămădesc în numele tristeții / O pâine de lumina pentru lume, S-o frâng în taina versului, Aproapelui / Născut sunt ca să caut cum nectarul / Rodește-n câte-un colț de spin / Ori, cum în șarpele de casă a visării / S-ascunde-o diademă de venin." (Ăsta sânt)[20]

Poezia *Singurătatea* face parte din volumul *Tărâmul celălalt* din 1938, surprinzând atașamentul poetului față de locurile natale iar trecerea timpului îl face să se gândească la dragostea față de natură. Acesta este un poet de provincie cufundat în preocupările sale sufletești și un călător însetat de cunoaștere. „N-am râvnit decât să fiu vier, / Podgorie bătute-n teascuri lactee. / Păzit de tăcuții dulăi din lună, / Să aleg vinul câmpului din aromele serii. / Într-un ceas rău, aracii stelelor / S-au preschimbat în azur fără-nțeles. / Pământ neînceput de toamnă, / Ochii aprinși pentru descântec mi-ai cules."[21]

El a cucerit lirica contemporană prin suavitate și liniște meditativă, totul pare realizat fără trudă, punându-și amprenta personală.

Cele mai frumoase poeme le găsim în *Cântece de faun* în care se îmbină literatura cu muzica.

„Curând se va chema mireasa nopții / De prin livezi albind înnrourate, / Să irosim prin ierburi plâns și tremur / Cu suflete și mâini împreunate. / Și-atunci cum fiecare arbor sună / Ecoul de chemări până departe, Poiana-n flori încet mi se desparte / De-o nălucire cu lumini de lună. (…) Îmi crește umbra-n văile de soare/ Tesar buimac de-o frunză căzătoare / Și tremur când văd șoldul unei stânci." Sensibilitatea, emoția și seducția lirismului poetic fac parte din talentul poetului, ele fiind îmbrăcate în haina originală a versului.

În *Caligrafie pe zăpadă* se ancorează în experiența doliului și neagă lumea în care trăiește:

„Nu-s vrednic să-mi calce în cerneală / Piciorul lunii cu condur de beteală, / Rogu-te nu mai îmi umple, Doamne, cu stele călimara. (Rugăciune)[22] El evocă materialitatea lumii, trăind diverse senzații. Suferința lui este legată de pierderea celor dragi: Mi-e gura arsă de rugăciune ca de bătături prea tari. / Pentru cine urc oare, printre poveștile cât munții, drumul de tâlhari? / Iată, îmi desfac pieptul și mă așez, aici, cu buzele ude de sânge în noroi: Rogu-te, culege-mi Doamne, pentru un asin flămând din cer – inima ca pe o floare de trifoi! (Rugăciune de moarte)[23]

De aceea, poetul își umple călimara și inima cu pământ și își amestecă lacrimile cu cerneală, pentru a cânta spiritual. Limbajul folosit e un instrument de spectacol lingvistic: „Din conturul lunii, ca din pahar. / Ți le-aș povesti toate cu migală / Dar tu vei crede că anume am amestecat / Lacrămile cu cerneală. (Lacrimă)[24]

Un poem care răsfrânge, prin metaforă, este *un moment sufletesc oprit în timp*.[25] Acesta convertește clipa în durată. Poemele lui nu se depărtează de la această înțelegere a poeziei dar se deosebesc prin bogăția substanței interioare și prin sobrietate. Omul în viziunea lui sparge toate barierele și ajunge în cer. Poezia lui este locul de întâlnire a trecutului cu prezentul, este cunoscut prin poeme diversificate. Poeziile lui au un ritm plin de sonoritate și muzicalitate.

Poemul, *Căsuța cu poezie*, readuce în prim-plan imaginea familiei poetului: Totuși rândurile înflorite / pe care le-am scris / Cu mâna de copil / Și le-am închis / Mai demult / În

[20] *Ibidem*, p. 242.
[21] *Ibidem*, p. 241.
[22] Constantin Virgil Gheorghiu, *Caligrafie pe zăpadă*, Fundația pentru literatură și Artă, București, 1940, p. 10.
[23] *Ibidem*, p. 32.
[24] *Ibidem*, p. 11.
[25] Ion Biberi, *Poezia lui Virgil Gheorghiu*, în: „Ramuri" martie 1967, nr.3, p. 6, 23.

căsuțele versului de mătase / Le-am strâns aici și vi le trimit vouă / Spre iertare acasă. Iată că mi-am aplecat peste file / Fruntea de zăpadă. În aceste poeme regăsim o dezvăluire autobiografică, poetul de optsprezece ani a suportat nesiguranța zilei de mâine. Pe un ton nostalgic ascunde imaginea unui tânăr singur. Puțini critici au luat în discuție lirica lui Virgil Gheorghiu.

„Cartea mea nu este un moment artistic. Poeziile mele nu sunt coșuri cu fructe pângărite. Poeziile pe care le-am publicat sunt ca niște fire de lăcrămioare, niște tije plăpânde de ghiocei care răsar, când se topesc zăpezile, la marginea pădurii. Poeziile mele au doar grația și frumusețea pudorii."[26] Prin poezie el intră în lumea interbelică și se face cunoscut. Ceea ce introduce ca noutate este că dincolo de judecată oamenilor există o judecată supremă. Temele religioase constituie o coordonată constantă în opera lui.

Fruntea poeților poate fi ca cea a eroilor. „Împodobită cu coroane din frunze de aur sau cu diademe de pietre prețioase. Oricât de prețioase ar fi, ele sunt tot lucruri create. Un poet poate înălța și învăța lumea și poate dezvălui adevărurile cele mai tainice ale umanității și poate arăta căile slavei contemporanilor săi."[27]

Fiindcă știa aceste lucruri Virgil Gheorghiu se dăruia în totalitate creației sale și o admira. Pentru că era nefericit și lipsit de dragoste, căuta alinarea în poezie. Tatăl poetului îi înțelegea durerea și încerca să-l încurajeze spunându-i că adevărații sfinți nu sunt în calendar.

Așa a ajuns poetul să-și creeze o zi a sfinților necunoscuți de oameni pe care i-a trecut în calendar duminica. Viața poetului este legată de momente divino-umane din copilărie și din relația specială cu tatăl său. Blândețea și evlavia se deschid pentru poporul său când trece prin momente grele. „Am compus întotdeauna poezii având certitudinea că îndeplinesc o operă utilă. Mai utilă decât opera medicilor, a oamenilor care strâng incendii sau a inginerilor care construiesc drumuri. Spre deosebire de mama, eu nu-i citeam poeziile mele numai lui Dumnezeu."[28]

Traseul poetului este unul presărat de obstacole se lovește de momente grele și revine mereu la universul său : „M-aș întoarce înapoi. / Mai am în sân / O tilincă de soc și o creangă de mălin / Pe umăr port steaua copilăriei, . Cât o portocală! / Mâinile mi-s murdare însă / De prea multe povești și cerneală." (Elegie) Decide să devină poetul poporului său, așa cum relatează în memorii că este un poet al orașului, nu o himeră.

Concluzie

Constantin Virgil Gheorghiu a fost o personalitate de anvergură mondială, nu numai pentru că a fost un celebru și iscusit diplomat interbelic, jurnalist cu condei precis ci și unul dintre misionarii curanți ai Bisericii Ortodoxe Române. Experiența sa de viață a devenit sursa principală de inspirație.

Povestindu-și copilăria, el face teologie, rezultatul e o autobiografie spirituală. Scriitorul a redat în opera cu obiectivitate imagini ale realității trăite. Textul lui este rezultat din biografiei, preocuparea față de devenirea religioasă și față de istorie. Transformă cititorul într-un participant-martor.

La douăzeci de ani, a devenit poet cunoscut în țară. Darurile poetice erau privite cu speranță. În biserică nu există granițe între poezie și rugăciune. Ambele au drept scop frumosul, sublimul și divinul. După preot, poetul este omul care se apropie cel mai mult de Dumnezeu. Un mare cardinal catolic scria: „Mai înțelegătoare și mai generoasă decât Platon, care-l încununează pe poet pentru a-l conduce la graniță și a-l alunga, Biserica Ortodoxă, i-a deschis templele, i-a dat un loc de cinste în sanctuarele sale, și i-a împrumutat melodiile pentru a umple zi și noapte, orele lungi ale rugăciunii răsăritene. Nicăieri în Biserică poezia

[26] Virgil Gheorghiu, *Anevoiosul drum care duce la stele, în, op. cit*. p. 322.
[27] Virgil Gheorghiu, *Cum am vrut să mă fac sfânt, Alte amintiri dintr-o copilărie teologică*, ediția a III-a, traducere Maria-Cornelia Ică Jr, Deisis, Sibiu, 2008, 49.
[28] Virgil Gheorghiu, *Un poet într-un cuib de vulturi, în, op. cit.*, p. 257.

nu a primit o mai mare cinste ca în patria lui Humor, la ortodocşi."(Cardinal Pitra, Hymnographie de l Eglise grecque, Roma, 1867, p. 23.)[29]

Poezia, ca și rugăciunea, este o scară spre cer. Temele centrale ale teologiei dobândesc o transparență o trăire simplă luminoasă. Părintele Virgil și-a trăit copilăria în veșnicie așa că Dumnezeu i-a deschis în grabă ușa cerului pentru a intra să se salveze.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Gheorghiu, Virgil, *Poezii 1928 – 1977*, ediție îngrijită de Elis Bușneag, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1986
2. Părintele Gheorghiu, *Tatăl meu, preotul s-a urcat la cer. Amintiri dintr-o călătorie teologică*, traducere de Maria-Cornelia Oros, diac. Ioan Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 1998
3. Gheorghiu, Virgil, *Nemuritorii de la Agapia*, traducere de Ileana Vulpescu, prefață de Fănuș Băileșteanu, Editura 100+1Gamar, București, 1998
4. Gheorghiu, Virgil, *Memorii, Martorul orei 25*, traducere de Sanda Mihăescu-Cîrsteanu, Editura 100+1Gramar, București, 1999
5. Gheorghiu, Virgil, *Cum am vrut să mă fac sfânt*, Alte amintiri dintr-o copilărie teologică, ediția a III-a, traducere de Maria-Cornelia Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2008
6. Gheorghiu, Virgil, Constantin, *Chiralesa*, traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, (în 1966 Paris), Editura Sophia, București, 2018
7. Gheorghiu, Virgil, Constantin, *Dumnezeu nu primește decât duminica*, traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi,( în 1975 Paris), Editura Sophia, București, 2018

Bibliografie critică

1. Cubleșan, Constantin, *Escale în croazieră*, Constantin Virgil Gheorghiu, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2011
2. Drăgoi, Mirela, *Constantin Virgil Gheorghiu: între lume și text*, Editura Universității „Dunărea de Jos", Galați University Press, 2009
3. Prof. dr. Nedelcea, Tudor, articol, iulie 2011, https://www.art-emis.ro/analize/orele-culturii-romane-constantin-virgil-gheorghiu-15-septembrie-1916-22-iunie-1992

Periodice

Biberi, Ion, *Poezia lui Virgil Gheorghiu*, în: „Ramuri" martie 1967, nr.3, p. 6, 23


[29] Părintele Virgil Gheorghiu, *op. cit.*, p. 106.

# *CONCEPTS ABOUT THE LITERARY LANGUAGE OF TRAVELING WRITERS OF THE 19TH CENTURY*

**Gabriela Comănescu**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: The facts of language, noticed in the travel literature of the 19th century, can serve as a testimony of the evolution of the Romanian literary language. Cultural spirits such as the Romanian traveling writers of the 19th century, intuiting that language is a fundamental component of any culture, felt and confessed, countless times, the lack of a high and unitary communication tool. Therefore, they considered the modernization and unification of the Romanian literary language an obligation of the generation they belonged to, this concern often recurring in their writings. If they had not imposed innovative trends that would change many of the situations of the early 19th century, the Romanian literary language would not have had its current appearance.*
*In this paper we aim to present briefly some concepts about the literary language belonging to some traveling writers of the 19th century, highlighting the issues of literary language debated during this period: the battle for a unitary language, the Latinist current, the phonetic spelling, the issue of neologisms, the principle of moderate lending.*

*Keywords: literary language, travel literature, phonetic spelling, neologisms, loans*

La începutul secolului al XIX-lea, limba română literară cunoaște o serie de transformări în sensul modernizării. Problemele limbii literare luate în dezbatere în această perioadă au fost: bătălia pentru o limbă unitară, exagerările latiniste, ortografia fonetică, problema neologismelor, principiul împrumutului moderat. În esenţă, toate aceste probleme de limbă sunt subordonate ideii de cultivare a limbii, de transformare a ei într-un instrument modern din punctul de vedere al posibilităţilor de exprimare şi unitar sub aspect naţional, care să răspundă nevoilor unei culturi aflate în plin progres.

Pregătită de reprezentanții Școlii Ardelene, această trecere la faza modernă a culturii şi limbii române o datorăm unor mari oameni de cultură, printre care şi scriitorii călători ai secolului ai XIX-lea. Aceştia au un rol important în modernizarea limbii literare, pentru că, luând ca model limbile altor culturi, au depus eforturi de a transforma limba veche într-un instrument adecvat de expresie a ideilor omului modern. În această perioadă, în care scriitorii călători români intră în contact cu alte culturi din dorința de instruire şi de cunoaştere, tendința de modernizare se reflectă în textele de călătorie, care au influențat literatura română modernă. Pentru că au simțit mai acut decât înaintașii lor sărăcia limbii, ca instrument de comunicare rafinat şi unitar, scriitorii călători ai secolului al XIX-lea au considerat modernizarea şi unificarea limbii române literare o obligație a generației din care făceau parte, această preocupare reflectându-se, în nenumărate rânduri, în scrierile lor. Din punct de vedere lingvistic, perioada se caracterizează prin: îmbogăţirea vocabularului cu neologisme şi adaptarea lor; aşezarea limbii vorbite a poporului la baza dezvoltării limbii literare; înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin şi stabilirea unei ortografii bazate pe principii fonetice (ortografia cu alfabet latin a fost adoptată oficial în 1860 în Muntenia, iar în 1862 în Moldova).

S-au conturat în această perioadă mai multe curente de limbă care, deşi variau, aveau acelaşi scop: crearea unei limbi române literare unitare. Problemele dezvoltării şi rafinării limbii literare i-au preocupat pe scriitorii călători, ale căror opinii, uneori divergente, au stat la baza modernizării limbii literare.

În Muntenia, primul scriitor călător care a mărturisit că simte greutăți în descrierea multor aspecte noi ale civilizației, căci îi lipseau termenii adecvați, a fost Dinicu Golescu: „…am început să scriu celea ce vedem în limba națională, şi nu după zile multe, ci după zile puține, am fost silit să scriu în limba grecească; căci foarte des întâmpinam vederi de lucruri ce nu le aveam numite în limba națională”.[1]

Mai târziu, rolul de inovator al limbii literare l-a avut Ion Heliade Rădulescu. Încă din 1828, în prefața la *Gramatica românească*, el a promovat necesitatea adoptării principiului fonetic şi a susținut „respectarea geniului şi naturii limbii”[2] prin împrumutarea neologismelor din limbile romanice şi prin adaptarea lor la limba română. Deosebita receptivitate față de elementele lexicale de origine latină, în secolul al XIX-lea, a creat controverse în rândul scriitorilor preocupați de evoluția limbii. Ion Heliade Rădulescu abordează problema împrumuturilor, îndemnând la o atitudine cumpătată şi o selecție înțeleaptă a acestora, după criteriul necesității: „Trebuie să ne împrumutăm, dar trebuie foarte bine să băgam de seamă să nu pătimim. […] Trebuie să luăm numai acelea ce ne trebuie şi de acolo de unde trebuie, şi cum trebuie. […] Vorbele streine trebuie să se înfățoşeze în haine rumâneşti şi cu masca de rumân înaintea noastră.”[3]

În Moldova, rolul de inovator al limbii literare i-a revenit lui Gheorghe Asachi, care a enunțat deseori observații legate de fenomene lingvistice. Pentru îmbogățirea limbii a recomandat împrumuturile din limba latină, italiană şi franceză şi utilizarea vechilor cuvinte autohtone. De asemenea, a propus înlocuirea ortografiilor complicate cu una bazată pe principiul fonetic, după modelul celei italiene. A propus ca soluție ce ar favoriza posibilitatea unității de neam prin limbă, întoarcerea la textele bisericeşti, care ar pune stavilă ereziilor lingvistice ale vremii: „Fondul limbei noastre ce pe aiurea să caută, se află în Sfânta Scriptură, ce este de toți românii înțăleasă, această să se păstreze curată şi întreagă, ca singura legătură ce uneşte încă pe românii dispărțiți în stature deosăbite…”[4]

Reprezentanții curentului istoric şi popular, Costace Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu şi Alecu Russo, s-au apropiat de limba muntenească din punct de vedere fonetic, morfologic şi lexical.

Costache Negruzzi s-a manifestat ca un adversar al purismului latinist, preconizând o limbă literară unitară, avându-şi sursele în limba vechilor cronici şi în aceea vorbită de popor. Nu a fost împotriva inovațiilor conforme cu firea limbii, fiind totodată pentru menținerea acelor slavonisme care au pătruns în țesătura ei. Dar a combătut exagerările latiniste sau pe cele italienizante: „ Credem în originea limbei române şi mărturisim literele străbune, dar nu ni plac inovațiile nepotrivite cu natura limbei”.[5] De asemenea, a cerut o ortografie fonetică şi înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin. Mai mult decât atât, a inițiat un proces de muntenizare în Moldova, renunțând el însuşi la moldovenismele din primele scrieri.

Cezar Bolliac, scriitor călător muntean, îi scria lui Costache Negruzzi salutând ideile acestuia despre limba literară, la care şi el se ralia: „ Am citit, am recitit toate băgările de seamă ce faci asupra limbii româneşti şi m-am bucurat văzând în dumneata mijlocul prin care să ne putem înțelege mai bine cu moldovenii, şi să nu mai lăsăm sfîşiată în atîtea dialecte o limbă ce are aşa de puține mijloace a se cultiva”.

Alt scriitor călător al epocii, care a avut un rol important în formarea limbii române literare de după 1848, a fost Vasile Alecsandri, al cărui merit a fost subliniat de Ovid Densusianu: „ a fost mai cuminte decât toți filologii şi, spre fericirea limbei şi literaturii

---

[1] Gheorghe **Bulgăr, *Scriitori români despre limbă și stil,* Editura Albatros, 1976, București, p. 54.**
[2] George Ivănescu, *Istoria limbii române*, Editura Junimea, Iaşi, 2000, p.661.
[3] Heliade Rădulescu, I., *Gramatica românească*, Bucureşti, 1980, p.57.
[4] Gheorghe Asachi, *Omul literat,* în revista *Albina românească,* nr.12, 9 februarie 1839.
[5] Costache Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, „Scrisoarea XXXIII (Despre limba românească)”, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 261.

noastre, a scris așa cum a crezut mai bine și cum vorbea poporul nostru."[6] Problema dezvoltării limbii literare revine adesea în preocupările sale. De altfel, în 1863, el a tipărit la Paris, sub pseudonimul V. Mircesco, lucrarea *Grammaire de la langue roumaine*. Alecsandri a susținut totdeauna, în ortografie, principiul fonetic, combătând fie prin satiră, în opera beletristică, fie cu argumente filologice, în anumite scrieri, exagerările latiniste, ale italienismului sau purismului. A considerat că limba este un tezaur, un altar căruia trebuie să i te închini cu respect: „a cerca de a-i schimba forma sa originală, spre a-i da o aparență străină, este un act de pedantism și chiar de nebunie…"[7] Într-o scrisoare adresată lui Alexandru Hurmuzachi, în martie 1863, și-a exprimat opinia referitoare la principiile ortografiei românești, la exagerările latinismului ardelenesc: „ Am adoptat deci sistemul de ortografie cel mai simplu, pentru că m-am gândit și la poporul nostru, carele nefiind poliglot nu ar putea ajunge niciodată a-și scrie limba curat, după ortografiile încâlcite și prea învățate din Ardeal. De vreme ce voim a răspândi luminile în popor, trebue să-i înleznim învățătura, iar nu să-i speriem în sistemuri de etimologie, mai cu seamă că etimologomania este una din boalele care amețesc mai rău mintea omului."[8] Deseori, Alecsandri i-a acuzat pe latiniștii transilvăneni și pe pumniștii bucovineni de pedantism lingvistic, pentru tendința lor de a schimonosi limba: „ Nimic mai regretabil decît a vedea un popor ce se deșteaptă din întunericul barbarismului să cadă în ghearele pedantismului! El este expus la cea mai cumplită nenorocire, la nenorocirea de a deveni grotesc!"[9]

Contribuția lui Mihail Kogălniceanu la dezvoltarea limbii și mai ales a literaturii naționale este destul de cunoscută, mai ales prin rolul său de mentor al generației pașoptiste. Concepțiile sale despre limbă le-a expus mai ales în recenzii și în programele revistelor și ziarelor sale. A pledat pentru o limbă națională și unitară, comună întregului popor. A început cu susținerea ortografiei italienizante și latinizante, pentru ca după 1840 să-și schimbe ideile despre limbă, sub influența cerințelor activității sale democrate și progresiste, pe linia unirii Principatelor.

Alături de Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri şi Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo a făcut parte din curentul naţional, care-şi avea la bază programul revistei „Dacia literară". Adepții acestei direcţii susţineau că numai folclorul poate apăra baza populară a limbii române literare. De aceea, pentru Alecu Russo convingerea aceasta a devenit fundamentul decisiv în lupta sa împotriva tendinţelor reformatoare, în general, şi împotriva latinismului, în special. În concepția sa, păcatul latiniștilor era ignorarea faptului că limba română, ca şi oricare limbă europeană, este rezultatul unui proces istoric îndelungat, care şi-a lăsat urmele asupra structurii ei. După Alecu Russo, o reformă radicală a limbii române, deja creată în decursul istoriei, este o încercare de a strica şi înstrăina o moştenire naţională, căci limba română este expresia istorică a naţiunii române: „Oare, naţiunea română se poate recunoaşte în jargonul fabricanţilor de sisteme? Aceştia fac greşeala să se creadă că limbile se reformează, când, dimpotrivă, limbile se formează zi de zi."[10]

Dimitrie Ralet intervine și el în dezbaterile filologice ale vremii, combătând cu argumente din domeniul filologiei comparate și ale lingvisticii generale, excesele școlii latiniste și sugerând folosirea limbii populare și a celei cronicărești: „curățirea limbei de-i zice epurăciune (cuvînt sălbatic) cînd merge prea departe este un mijloc sigur de a descompune și a strica limbile, și a face din ele limbajuri prea sunătoare."[11]

---

[6] Ovid Densusianu, *Opere, I,* Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 165.
[7] Vasile Alecsandri, *Despre literatură*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 106-107.
[8] Vasile **Alecsandri,** *Scrisori Vol. I*, Editura Socec, București, 1904.
[9] Vasile Alecsandri, *Proză, Dicționar grotesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.299.
[10] . Ştefan,Munteanu, Vasile Ţârâ, *Istoria limbii române literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978, p. 156.
[11] Dimitrie Ralet, *Limba noastră*, în *România literară*, nr. 16, 30 aprilie 1855, Iași.

În Transilvania, cea dintâi formulare savantă a ideilor latiniste aparţine lui August Treboniu Laurian. Opera sa dezvoltă spiritul iniţiat de Şcoala Ardeleană în cadrele noi ale curentului latinist (1840-1880), îngroşând uneori până la exagerare principiile latinismului (prin etimologizarea ortografiei) şi ale purismul (prin eliminarea elementelor nelatine din lexicul limbii române). Ideile sale, care au stârnit lungi controverse, s-au concretizat în lucrarea lexicografică *Dicţionarul limbii române*, realizat în colaborare cu Ion C. Massim, din însărcinarea Societăţii Academice. Ortografia propusă a fost cea etimologică, ca în limba franceză, în deplină concordanţă cu spiritul epocii, când cărturarii români reuşiseră să elibereze limba naţională din haina slavonească (prin trecerea de la alfabetul slavon la alfabetul latin).

Concluziile acestei lucrări sunt că modul în care scriitorii călători, spirite culturale ale secolului al XIX-lea credeau că trebuie modernizată limba literară varia foarte mult de la unul la celălalt. Toţi şi-au pus problema creării limbii române literare unitare, dar fiecare a înţeles altfel acest deziderat. Concepţiile lor despre limbă s-au concretizat în fiecare provincie în curente deosebite care deseori au stârnit rodnice controverse, ce au dus la perfecţionarea normelor limbii, la îmbogăţirea lexicului, la clarificarea direcţiilor de dezvoltare a limbii literare, punând astfel bazele unei conştiinţe filologice extrem de importante pentru cultura naţională. Din această ciocnire între idei, spre sfârşitul secolului al XIX-lea, s-a constituit limba literară modernă, fiecare scriitor călător amintit aducând contribuţii însemnate la îmbogăţirea şi cultivarea ei,

## BIBLIOGRAPHY


Alecsandri, V., *Proză, Dicţionar grotesc*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966

Alecsandri, V., *Despre literatură*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955

Alecsandri, V., *Scrisori Vol. I*, Editura Socec, Bucureşti, 1904

Asachi, G., *Omul literat,* în revista *Albina românească*, nr.12, 9 februarie 1839

Bulgăr, G., *Scriitori români despre limbă şi stil*, Editura Albatros, 1976

Densusianu, Ov., *Opere, I,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Ivănescu, G., *Studii de istoria limbii române literare*, Editura Junimea, Iaşi, 1989

Ivănescu, G., *Istoria limbii române*, Editura Junimea, Iaşi, 2000

Munteanu, Şt., Ţâră, V., *Istoria limbii române literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978

Negruzzi, C., *Opere alese*, vol. I, „Scrisoarea XXXIII (Despre limba românească)", Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955

Ralet, D., „Limba noastră" în *România literară*, nr. 16, 30 aprilie 1855

*Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei Române, Bucureşti,1979

# *AUTOBIOGRAPHICAL ASPECTS IN „VIAȚA CA O PRADĂ”*

**Georgia Daniela Popa (Olah)**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: My initial plan in elaborating this work was to emphasize the specific status of the work because it was named by other writers autobiographical book, novel, also diary but this book impresses the reader through the authenticity of the presented aspects and it is certain that it transcends the boundaries of memorialism. But Viața ca o pradă is part of the category of autobiographical novels due to its native aspects.*
*Secondly, I tried to identify the genesis of this autobiographical creation because life is, according to the writer, a prey. The prey is the author himself who tries to fight in an unknown city, in a new world, radically different from the life of the village he broke from. During this unusual diary, creative diary, the writer's life mixes with the literary life, the purpose of life for Marin preda, being to be transposed into something unreal, in fantasy, in fiction.*
*Thirdly, the work transposes, through an impressive technique of the novelist, aspects of the political life tension in Bucharest of those times, the way literature was perceived in the broad ideological movement of literature.*

*Keywords: prey, ideological movement, Marin Preda, autobiography, diary*

## 1. Accepțiuni cu privire la statutul special al operei

Marin Preda coboară pentru o vreme din lumea rurală a vieții sătești oglindită de el în majoritatea scrierilor sale pentru a evoca cu o deosebită acuratețe și într-un stil și limbaj propriu o adevărată capodoperă de artă, opera literară *Viața ca o pradă*. Pe drept cuvânt, această operă literară apare „ca un fragment autobiografic autentic, în care autorul nu-și mai joacă țărănia (…)”.[1] Deși este o creație amplu comentată de-a lungul timpului, întotdeauna se găsește un firicel de speranță, o reflexie a oricăruia dintre noi în a găsi noi semne de întrebare cu privire la opera respectivă. Numită de alții ba carte autobiografică, ba roman în adevăratul sens al cuvântului, ba jurnal, cartea de față impresionează prin autenticitatea aspectelor prezentate și este cert că ea depășește granițele memorialisticii. Pentru a însuma toate detaliile de mai sus putem afirma faptul că Viața ca o pradă face parte din categoria romanelor autobiografice prin aspectul ei narativ. Datorită faptului că autorul se confesează și își expune aspecte importante și reale ale vieții sale, o putem alătura altor scrieri asemănătoare ale autorului: *Imposibila întoarcere* și *Confesiuni cu Florin Mugur*. Pe de altă parte, Eugen Simion nu încadrează opera într-o carte de memorii propriu – zisă, dar nu este nici un roman de formație cum au susținut unii comentatori, ci include mai multe la un loc. Pe parcursul cărții sunt prezentate unele amintiri în ceea ce privește debutul literar al autorului, între aceste amintiri regăsindu-și locul și nume importante de scriitori cunoscuți, tot aici este prezentată atmosfera politică din acea perioadă, sfârșitul războiului, rebeliunea legionară, dar și cărțile care îi erau dragi autorului să le citească. Într-o altă ordine de idei, așa cum subliniază criticul Eugen Simion, cartea este privită ca un jurnal în paginile căruia își găsesc locul adevăruri esențiale despre un scriitor în devenire, despre greutățile întâmpinate de acesta pentru a-și îndeplini unica dorință, aceea de a scrie cu orice preț. Un alt lucru pe care îl face prozatorul este de a-și aduce personajele din celelalte romane. De pildă, Nilă este de fapt numele real al fratelui prozatorului care moare pe front destul de tânăr, protagonist atât în *Moromeții*, cât și

[1] Emil Manu, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 207.

în *Delirul*. Fără vreo explicație pentru cititor, prozatorul îl cheamă și în paginile acestei confesiuni având încredere deplină în cititorii săi că înțeleg despre cine este vorba: „Această confuzie voită de planuri dă cititorului sentimentul că faptele s-au petrecut întocmai în creație literară și în viață.”[2] Privită din toate aceste aspecte cartea lui Marin Preda, *Viața ca o pradă* ar putea fi numită „un roman – indirect, unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiuni, mai vin a doua oară în fața ochilor noștri ca indivizi reali, identificabili, într-o nouă narațiune ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut.”[3]

Într-o altă accepție, *Viața ca o pradă* este considerată „o scriere hibrid”[4] deoarece se află la granița dintre biografie și ficțiune. Mihai Ungheanu vine cu o altă explicație asupra apartenenței acestei opere, susținând că nu e nici un jurnal, nici o carte de amintiri dar nici roman, ci un bildungsroman care pune accent pe un erou în formare, în devenire.

Marin Preda mărturisește că a redactat *Viața ca o pradă* într-un timp foarte scurt: „*Viața ca o pradă* este cartea care m-a chinuit cel mai puțin – am scris-o în trei luni, din iulie și până în septembrie, la Mogoșoaia, fără nici o relaxare - poate și pentru că apa fântânii din care se scotea cu găleata, deși era adâncă, forța și plăcerea de a o scoate la lumină erau, în mod surprinzător, foarte mari.”[5] În elaborarea acestei cărți autorul se vede stăpânit de o mare putere de creație și o euforie a tinereții care se răsfrânge asupra creației care așa cum însuși declară că nu cuprinde o istorisire a unor amintiri ci doar lucruri pe care le poate contempla.

## 2.Geneza unei capodopere cu un titlu metaforic

Ca și geneză a acestei creații autobiografice putem să menționăm faptul că în preajma anilor când a apărut nuvela *Desfășurarea*, Adrian Păunescu îi punea prozatorului o serie de întrebări pe o perioadă de un an, acestea apărând în revista „Luceafărul”. De aici a rezultat o altă scriere a prozatorului, *Imposibila întoarcere*. Ediția a doua a operei Imposibila întoarcere cuprindea în plus și unele informații cu privire la „aventura cunoașterii”, ceea ce relata pagini despre ani de formare a lui Marin Preda ca scriitor. Cum aceste pagini adăugate în ediția a doua nu au prezentat interes în opinia criticilor literari, prozatorul a preluat aceste date despre aventura conștiinței din revista „Luceafărul”, le-a eliminat titlurile, a mai adăugat alte pagini, creând, în cele din urmă o carte nouă pe care autorul a intitulat-o, nu întâmplător, *Viața ca o pradă*.

De ce a dorit autorul impunerea unui astfel de titlu creației sale? Unul dintre răspunsurile posibile ar putea fi pentru a atrage atenția cititorilor. Un alt răspuns ar fi pentru a intra în seria titlurilor care trădează stări de tensiune și de încordare precum *Îndrăzneala, Friguri, Delirul*. Un alt răspuns ni-l oferă autorul însuși chiar în creația sa autobiografică: „Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de cățelandrii schelălăind de foame și de neputință care se repezeau în el să-l sfârtece. Dar de oriunde îl apucau, nu reușeau nimic, calul rezista. Își înfigeau dinții în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bâțâind din cap și scheunând. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalți, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat mult să-i văd ce fac și mă uitam la ei râzând. Nu era printre ei niciunul bătrân și experimentat care să-i învețe. Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci.”[6] Viața este din punctul de vedere al prozatorului o pradă. O pradă este vânată, sfâșiată, este atacată.

[2] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 460.
[3] *Ibidem.*
[4] Oana Soare, *Poveste despre nașterea unei capodopere*, în introducerea la *Viața ca o pradă*, Editura Cartex, București, 2020, p. 7.
[5] Marin Preda, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 501.
[6] Marin Preda, *Viața ca o pradă*, Editura Cartex, București, 2020, p. 95.

La urma urmei prada este chiar autorul însuși care încearcă să răzbată într-un București necunoscut, într-o lume nouă deferită radical de viața satului de care s-a rupt, într-o societate dominată de legiuirile politice în care un scriitor tânăr era fragil ca o frunză în bătaia vântului de toamnă. Privită dintr-o altă direcție viața este o pradă pentru un scriitor tânăr care nu știe de unde să o apuce să își găsească rostul în viață. Așadar scriitorul nu compară viața cu un cal mort, dar o compară cu o pradă. Așa cum nici câinii nu reușeau să sfârtece prada, tot așa nici tânărul scriitor, fiind un neinițiat nu reușește să se descurce singur. La fel cum câinii aveau nevoie de un conducător de haită mai experimentat, mai învârstă, la fel și Marin Preda avea nevoie de cineva care să-l inițieze în tainele literaturii. Această scenă în care câinii se chinuie să devoreze trupul mort al unui cal poate fi privită ca o parabolă din ea reieșind faptul că pentru Marin Preda nu numai viața este o pradă, dar și literatura. În cuprinsul Vieții ca o pradă mai există o scenă care poate fi privită ca o parabolă. Este vorba de scena în care prozatorul aflându-se la Sinaia gonește într-o noapte o haită de lupi crezând că sunt niște câini.

Pentru Mihai Ungheanu, titlul „are conotații darwiniste, de care scriitorul a fost desigur conștient. El a vrut să atragă atenția asupra dificultăților candidatului la viața orășenească și literară, asupra dramatismului lor. Cartea este, de altfel, plină de situații dramatice. Dramatică este chiar condiția acestui fiu de țăran, fără nici un suport social, aruncat de apele vieții din colț în colț. Dramatică este și perioada istorică pe care o traversează, cu evenimentele ei paroxistice.”[7]

Pe parcursul acestui jurnal neobișnuit, jurnal de creație, viața scriitorului se amestecă cu viața literară, scopul vieții, pentru Marin Preda, fiind acela de a fi transpusă în ceva ireal, în fantezie, în ficțiune. Acest lucru se observă în textul operei *Viața ca o pradă* prin faptul că există două planuri temporale: un plan al prezentului acțiunii în care personajul narator, Marin Preda se află la Sinaia, pentru a descoperi ce să scrie; cel de-al doilea plan este reprezentat de aducerile aminte ale scriitorului din trecutul îndepărtat, aduceri aminte care reprezintă aspecte biografice prezentate nu neapărat cronologic. Aceste rememorări sunt întrerupte din loc în loc de acțiunea prezentă. Referitor la cele două planuri afirmația lui Eugen Simion vine să întregească și să completeze aspectele enunțate anterior: „Retras la Sinaia să scrie o carte, autorul vede că nu poate să scrie nimic. Despre ce să scrie? Și narează despre ceea ce n-ar trebui (sau nu poate) să scrie: despre familie, copilărie, școală, despre generația sa. Meditația în jurul neputinței de a scrie îl face să scrie, până la urmă, jurnalul unui scriitor care așteaptă revelația unei mari teme literare.”[8]

## 3„Aventura conștiinței” sau drumul devenirii

*Viața ca o pradă* transpune, printr-o impresionantă tehnică a romancierului, aspecte din însuși viața prozatorului care ne impresionează cu scene din copilărie, adolescență, dar și momente din timpul scolii acestuia până la evadarea în necunoscutul București și începerea vieții de viitor scriitor. Mihai Ungheanu este de părere că dacă am însuma paginile închinate copilăriei, adolescenței, a școlarizării eroului în comparație cu celelalte aspecte, concluzia la care s-ar ajunge ar fi următoarea: „faptele din *Viața ca o pradă* privesc prioritar experiența orășenească a eroului, experiența lui intelectuală într-un mediu nou, evoluția lui într-un labirint social, uman, interior (…)”.[9]

Aventura conștiinței lui Marin Preda avea să înceapă și să reconstituie o perioadă de creștere și de formare a prozatorului în care un rol primordial o are figura tatălui. Încă din prima pagină a Vieții ca o pradă se face referire la figura tatălui în momentul în care copil

[7] Mihai Ungheanu, *op. cit.*, p. 319.
[8] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 463.
[9] [9] Mihai Ungheanu, *op. cit.*, p. 319.

fiind, în loc să îi ia pâinea din mână spre indignarea întregii familii, tatăl i-o oferă şi pe a doua. Oane Soare descoperă două scene antologice în relaţia dintre Marin Preda cu tatăl său. Prima dintre ele vizează drumul spre şcoala din Câmpulung Muscel când tatăl trage căruţa deoparte şi rosteşte fiului o întrebare oarecum fără sens: „- Domnule, unde ne ducem noi acum? Am înţeles fără să mă turbur ce vrea să spună: era oare acesta drumul nostru? Ne duceam bine acolo unde ne duceam? Cine ne spunea nouă că din zecile de căruţe care se îndreptau ca şi a noastră spre oraşul de munte cu renumita lui şcoală, a noastră nu va face parte din cele care se va întoarce cu speranţe pierdute?[10] O altă scena este aceea a despărţirii de tatăl său pe un peron de gară: „de astă dată drumurile celor doi se despart cu totul, pentru că lumile lor sunt diferite. Orice întoarcere concretă a fiului, în satul pe care l-a părăsit, înseamnă de acum înainte, *ratare*: plecarea fusese degeaba."[11] Apelând la cuvintele Sandei Cordoş cu privire la figura tatălui, aceasta ne dezvăluie faptul că trecând prin anii de şcoală şi până în momentul creaţiei „tatăl reprezintă pentru Marin Preda un model catalitic prin paradoxurile şi forţa personalităţii sale."[12] Prezenţa tatălui îi oferă scriitorului chiar un moment de inspiraţie, odată cu scena tăierii salcâmului pe care nu o introduse în volumul de debut pentru că era un secret care nu trebuia dezvăluit. Dar copleşit de gândul creaţiei cedează ispitei creatoare şi găseşte în tatăl său o sursă de inspiraţie pentru romanul *Moromeţii*.

Oana Soare alătură aventurii conştiinţei şi desprinderea de sat a scriitorului. Includem aici imaginea copilului care este trimis la şcoală desculţ fără a i se cumpăra manuale din care să înveţe, doar pentru a putea descifra tainele scrisului şi cititului. Dar deşi este dat la şcoală destul de târziu şi reuşeşte cu greu să treacă de primele clase, copilul Marin Preda ajunge premiantul clasei, fapt ce îl trimite să continue clasele mai departe în altă localitate. Criticul Nicolae Manolescu vorbeşte despre „o ruptură a biografiei eroului" deoarece fiul se comportă împotriva a ceea ce gândeşte tatăl despre el. Şi ceea ce-l uimeşte chiar şi pe critic este faptul că acest fiu va ajunge să scrie un roman al familiei.

4.Aventura urbană

Cea care realizează prefaţa operei *Viaţa ca o pradă* mai descoperă pe parcursul autobiografiei prozatorului o aventură pe care acesta o parcurge în procesul său de formare, este vorba de aventura bucureşteană, după cum o numeşte criticul literar. Această parte a operei este cea mai amplă, mai bogată în evenimente deoarece îl surprinde pe prozator în anii de şcoală petrecuţi la Bucureşti pe fundalul unor evenimente istorice care l-au marcat pe scriitor, rebeliunea legionară şi primele răbufniri ale comunismului. Tot în această perioadă avea să se întâmple debutul scriitorului cu schiţa *Pârlitul* în „Popasuri", suplimentul ziarului „Timpul" dar şi debutul în volum cu *Întâlnirea din pământuri*.

Debutul din „Popasuri" avea să însemne pentru tânărul debutant un mare salt, atât existenţial cât şi ontologic întrucât prozatorul oferă acestui moment câteva pagini semnificative în *Viaţa ca o pradă*. Ne detaliază cu lux de amănunte toate momentele întâmplate în acest sens şi nu-i scapă nici un detaliu cu privire la trăirile resimţite de prozator de la lecturarea schiţei până în momentul apariţiei. După ce manuscrisul fusese înmânat lui Geo Dumitrescu, cu menţiunea inscripţionată pe prima pagină a manuscrisului: „Popasuri", o undă de fericire şi de surprindere, în acelaşi timp îi scăldă fiinţa prozatorului: „-Domnule, îmi zise, debutezi. Scrie! Dar tot aşa, de-astea (şi le luă cu palma de dedesubt, astea la care se referea, şi care puteau să-l încânte pe el atât de mult…) Să nu scrii altele, cel puţin o vreme, mă avertiză el. Mai târziu lărgeşti aria, te priveşte, dar pentru început e bine aşa, să te ţii de

[10] Marin Preda, *op. cit*., p. 49.
[11] Oana Soare, *op. cit*., p. 12.
[12] Sanda Cordoş, *În lumea nouă*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2003, p. 75.

acest filon. Pe urmă, e adevărat, trebuie să-l depășești."[13] Scriitorul ascultă sfaturile date și respectă indicațiile primite. Într-adevăr cel căruia îi era încredințată pagina „Popasuri" primi nuvela *Pârlitul* și o citi în fața tânărului debutant. La un moment dat acesta izbucni în râs, nu pentru că era invidios dar era un semn neobișnuit la el. Marin Preda explică cu minuțiozitate această scenă deoarece pentru un scriitor e foarte important să țină minte aceste semne ale primilor cititori și să le regăsească în cărțile sofisticate care se scriu despre ei: „Aceste mici semne ale primilor noștri cititori nu le uităm și în cronicile sofisticate care se scriu mai târziu despre noi, când, deși pe drumul consacrării cu cărți de maturitate, am vrea totuși să regăsim aceste semne simple, că, adică, scrisul nostru trezește uimire, cititorul e prins, luat cu noi și dus în lumea din care vrem să căutăm un înțeles."[14] Văzut cu nuvela tipărită, prozatorul nu-și poate descrie bucuria și mulțumirea de sine că și-a văzut visul împlinit: „Când, cu ele în mâini, am deschis pagina, am trăit, cred, aceeași senzație pe care trebuie să o simtă marinarul când iese prima oară în larg și vede marea."[15] Senzația trăită de prozator este asimilată cu cea a unui marinar care iese pe mare pentru întâia oară. E o nemărginire pentru tânărul prozator această imagine a debutului în ziar. Acum pentru scriitor totul urma să se schimbe, un capitol din viața lui se închidea și altul urma să se deschidă cu acest debut, nu avea cum să ajungă altceva decât ceea ce își dorea, scriitor: „Noaptea de martie, a acelui an '42, era limpede și rece. Ne-am oprit o clipă pe strada pustie, ascultând vuietul familiar al rotativei, pentru mine singurul vuiet din afară care suna ca un cântec al destinului: ceva începea și ceva se termina; gata, de-aici înainte soarta mea n-avea să se mai schimbe, n-aveam să mai ajung nici comandant de armate, cum visam adesea, nici mare om de stat, nici să cuceresc noi insule și să-i supun pe băștinași; istoria, acest fluviu care înainta spre necunoscut, și la al cărui capăt viu simțeam atâția ani că eram eu, aveau s-o facă alții, mie îmi rămânea doar acest teritoriu de cucerit și singurul cu care puteam s-o influențez: cuvântul scris. Nu era mult, dar nici puțin."[16] Cuvântul scris valora pentru Marin Preda mult mai mult decât orice, cu care putea să influențeze chiar istoria în al cărui capăt se credea că se află. Ceea ce voia să influențeze Marin Preda cu scrisul său era, probabil, felul în care era percepută literatura și soarta scriitorului la acea dată. Pentru scriitor ceea ce reușise până în acel moment nu era mult dar nici puțin, în concepția lui, dar era un început al ceea ce urma să devină, era un punct de plecare spre devenirea sa.

Mihai Ungheanu vede în Marin Preda un tânăr care se năpustește în vâltoarea vieții cu toate forțele sale și cu toate resursele pe care le găsește la îndemână pentru a răzbi și a ieși la liman cu forțele proprii. Îl vede ca pe un tânăr care este aruncat „în centrifuga existenței, care-și caută, dibuitor și destul de periclitat uneori, o cale de supraviețuire omenească și nu un traiect literar. *Viața ca o pradă* este o carte existențialistă, fiind mai puțin romanul unui roman, cum s-a zis."[17] În concepția criticului literar, *Viața ca o pradă* nu este un roman despre nașterea Moromeților, ci o carte existențialistă care urmărește procesul de formare, de supraviețuire, de devenire al unui scriitor, lăsat în București de către figura paternă fără un ban în buzunar. Dar visul de a deveni scriitor este mult mai mare decât orice greutate materială care îi iese în cale. Este o perioadă în care tânărul Marin Preda lecturează tot ceea ce îi iese în cale, acumulează informații, este sprijinit de poetul Geo Dumitrescu și se leagă o prietenie excepțională cu poetul Miron Radu Paraschivescu care îl ajută să debuteze. Urmează perioade încordate pentru prozatorul în devenire, dar apariția primelor scrieri îi dau o undă de speranță și un avânt în încurcatele mreje ale vieții: „Când îi apare una din primele proze el simte că centrifuga existențială, oricât de severă și imprevizibilă, i-a dat un răspuns:

[13] Marin Preda, *op. cit*., p. 254.
[14] *Ibidem*, p. 256.
[15] *Ibidem*, p. 257.
[16] *Ibidem.*
[17] Mihai Ungheanu, *op. cit*., p. 319.

va fi scriitor. Un gând pe care nu-l formulase până atunci cu hotărâre se împlinea. Orașul i-a simțit mușcătura și i-a dat un răspuns: cățelandrul izbutise, fiind la începutul unei victorii, deoarece «prada» vieții era nesfârșită, și la fel de greu de apucat și pentru tânărul nimerit în Capitală, ca și pentru scriitorul în devenire."[18]

Cristina Timar descoperă trei repere ale destinului de creator la Marin Preda care sunt atent și amănunțit explicate pe parcursul romanului în ordinea lor cronologică. În articolul publicat în revista „Vatra", Cristina Timar numește cele trei repere: „aventura conștiinței", debutul și consacrarea. Prima dintre ele este însăși aventura cunoașterii care își are descendența în cuvintele și gestul tatălui de la începutul cărții de a-i mai da o pâine copilului care refuză să o pună pe masă pe cea pe care o are în mână: „Dacă eu luasem în brațe o pâine și nu mai voiam să o dau celorlalți, cum să mi se mai dea încă una? Firesc ar fi fost să mi se smulgă din brațe. În loc de asta am auzit: «Na, mă, și pe-asta!» Și forța magică a cuvântului astfel rostit mă făcuse să las din mână ceea ce luasem și să devin conștient că exist."[19]

Gestul de generozitate al tatălui nu înseamnă o favoare pe care i-o face tatăl fiului în defavoarea celorlalți care așteptau pâinea pentru a o putea mânca, ci, mai degrabă o iscusită atitudine a tatălui de a-l face pe copil să lase de bunăvoie cele două pâini din mână. „Dar Tudor Călărașu, precum dublul său literar, este un făcător de pace. Ceea ce n-avea cum să anticipeze, a fost efectul de lungă durată pe care cuvintele cu pricina l-au avut asupra conștiinței copilului."[20] Era pentru tânărul Marin Preda prima tresărire și toți ani care au urmat erau legați de această putere magică a cuvântului pe care o descoperă mai târziu, după cum el însuși mărturisește.

Celelalte două repere pe care le amintește Cristina Timar sunt prezente în ceea ce am numit aventura bucureșteană. Această perioadă din viața prozatorului este caracterizată prin lipsuri materiale, incertitudini și continue bătălii pentru a supraviețui iar metafora din titlul operei „viața ca o pradă" i se potrivește ca o mănușă. Această aventură bucureșteană de la cel de-al Doilea Război Mondial și până la debutul editorial al scriitorului în 1948 semnifică anii în care prozatorul se formează atât ca persoană, cât și ca scriitor, dar se formează și intelectual.

## 5. Tensiunile vieții politice

Tot Bucureștiul este cel care îl face să descopere și tensiunile vieții politice de care i-a cunoștință prin mediile pe care le frecventează, prin apropierea de tinerii scriitori de la ziarele „Timpul" și „Albatros", ambele publicații de stânga. Aici îl descoperă pe Ion Caraion și felul în care un scriitor care nu se supune normelor este aspru pedepsit și urmărit de Gestapo. Un alt eveniment care atrage atenția prozatorului este cel în care Sergiu Filerot, reprezentant al revistei „Albatros" publică în ciuda interdicției cenzurii volumul de versuri intitulat *Om*: „împotriva cenzurii, Sergiu Filerot tipărise un volum de versuri pe care până atunci îl ținuse ascuns. Ne-am dus la el, și de astă dată, vesel și jovial ca înainte, ni l-a dat fiecăruia cu dedicație. (…) M-am dus acasă și l-am citit. Era într-adevăr subversiv, versuri «tari» despre războiul pe care îl duceau armatele noastre, prin care poetul exprima presentimentul dezastrului final: ne înhămasem la un car străin, care avea să se sfărâme, al lui Hitler, și muream zadarnic pe întinse pustiuri și sârmă ghimpată.(…) A difuzat cartea și a fost imediat arestat."[21] Condamnarea la moarte a lui Sergiu Filerot i-a tulburat pe toți cei din breasla lui care se temeau pentru viețile lor, întrucât și ei dețineau volumul lui Sergiu Filerot. Dar pedeapsa i se schimbă din motive neștiute și este trimis într-un lagăr militar.

[18] *Ibidem.*
[19] Marin Preda, *op. cit*., p. 63.
[20] Cristina Timar, *Opera ca o pradă*, în revista „Vatra", nr. 8, 2007, p. 37.
[21] Marin Preda, *op. cit*., pp. 259 – 260.

Un alt aspect important al acestei perioade era felul în care era percepută literatura. Perioada în care a debutat Marin Preda, în 1948, coincidea cu o amplă mișcare ideologică în literatură, nuvelele prozatorului apar în plin realism socialist. Petru Dumitriu îi critică volumul de debut pentru că nuvelele nu respectă standardele ideologice și se înclină spre sfera naturalismului. Acest lucru este consemnat de către scriitor în *Viața ca o pradă* sub aspectul reacției negative a lui J. Popper: „Era răgușit , dar totuși striga la mine, așa răgușit cum era, că știu eu de ce era el așa de răgușit? Nu, i-am răspuns. Păi pentru că el nu stă ca mine în București, a reluat el, chiar atunci se întorcea de la Agnita – Botorca, unde se sapă un tunel, un fapt istoric incomparabil și nu poveștI cu oameni care omoară cai sau fug prin ceață besmetici (…).”[22]

În aceeași arie de idei se înscriu și sfaturile primite de la Nicolae Moraru, un alt critic dogmatic al epocii pentru care „arta devenea «un instrument» de educare și de propagandă în sprijinul unei cauze nobile, scriitorii trebuiau și ei să se alinieze directivelor de partid…”[23] Despre Nicolae Moraru, prozatorul ne dezvăluie că îl auzise o singură dată vorbind la o mare adunare și deși vorbise mult nu-i rămăsese în minte decât câteva noțiuni despre angajarea artistului: „care nu poate rămâne indiferent față de evenimentele timpului său, ca și când aceasta ar fi fost posibil pentru un adevărat artist.”[24] Tânărul Marin Preda este invitat de Nicolae Moraru în casa acestuia pentru a se cunoaște iar acesta din urmă după ce se scuză de faptul că se plimbă mai tot timpul datorită unui obicei din închisoare încep să discute pe tema scrisului. La interogația criticului care este motivul pentru care s-a apucat tânărul prozator de scris, acesta ezită pentru o scurtă perioadă de timp să răspundă, după care îi dăduse un răspuns vag și anume pentru că era scriitor. Dacă pentru critic arta este o ideologie iar aceasta exprimă o concepție despre lume, pentru tânărul Marin Preda, care era un novice de doar nouăsprezece ani, aceste idei păreau intangibile. Apoi părea plictisit de afirmațiile acestuia și doar asculta. Iată că pentru tânărul scriitor în devenire unele informații despre realitățile politice ale vremii par să nu îl cutremure și să-l neliniștească și pentru a simți greutatea situației și a momentului trebuia să treacă el însuși prin situații asemănătoare.

Această discuție dintre Marin Preda și Nicolae Moraru este relatată pe larg aproape într-un capitol întreg și din spusele prozatorului aflăm că este vorba despre „un șef mare” de la minister care îi chema pe rând pe toți scriitorii aflați în acel moment la Sinaia. Mihai Ungheanu descoperă că această discuție nu este plasată la întâmplare de Marin Preda în *Viața ca o pradă*. În acea perioadă când scria *Viața ca o pradă,* Nicolae Moraru era un personaj cu adevărat compromis, dar Marin Preda își lasă personajul să își manifeste reacțiile fără să ne atenționeze că „avem de a face cu un comisar ideologic faimos.”[25] Nu ne este oferit un final al dialogului dintre cei doi, dar se poate observa atenția sporită a prozatorului pentru replicile sale în detrimentul interlocutorului. Criticul Mihai Ungheanu bănuiește că în spatele acestei lungi convorbiri apărută în operă în 1977 este rodul unei corespondențe cu Marin Preda din 1975 și nu din ani 1950 despre care relatează autorul. Altfel spus, „capitolul XXIII, din *Viața ca o pradă*, este, credem, proiecția în trecut a unei situații recente.”[26] Deși nu știm finalul dialogului dintre cei doi, dar autorul ne propune un sfârșit de capitol oarecum parabolic. Seara târziu fusese trezit de o mare gălăgie care venea din curtea vilei. Își dă seama că are de-a face cu lătratul unor câini și coboară în curtea vilei pentru a-i alunga cu un alpenștoc cumpărat pentru a urca la cota 1400. Cu îndârjire reușește să alunge câinii cu cozile stufoase. Dimineața află că lupii au mâncat cățeaua vilei și atunci realizează faptul că acei câini cu cozi stufoase erau de fapt lupi. Analizând situația, lupii cu care se luptă scriitorul sunt de fapt

[22] *Ibidem*, p. 127.
[23] Oane Soare, *op. cit*., p. 18.
[24] Marin Preda, *op. cit*., p. 166.
[25] Mihai Ungheanu, *op. cit*., p. 325.
[26] *Ibidem*, p. 326.

„lupii dogmatismului literar, înfruntați cu nepăsare și în dialogul cu Nicolae Moraru, cu o inconștiență specifică vârstei și personajelor lui Marin Preda."[27]

Toate aceste critici vor suna altfel din gura unui prieten, Paul Georgescu care și el, la rândul său îi dă sfaturi prețioase tânărului prozator care încă nu cunoaște aceste aspecte intime ale literaturii din acea perioadă. Acesta îi explică faptul că pentru a deveni scriitor va trebui să se adapteze: „- Nu vreau să mă adaptez, i-am răspuns, dacă o să încerc, sunt pierdut, fiindcă alții sunt mai puternici."[28]

Dar se va adapta, sau măcar va încerca să se adapteze și ca urmare a sfaturilor lui Paul Georgescu va scrie *Ana Roșculeț*. Ceea ce a urmat în urma acestei publicări ne este cunoscut și acum după lectura *Vieții ca o pradă* ne este mult mai limpede să constatăm semnificația haitei de lupi care îi dădeau târcoale prozatorului în nopțile când se afla la Sinaia. Tânărul prozator parcurge toate aceste evenimente istorice pe care *Viața ca o pradă* le înfățișează chiar prin ochii lui, de participant activ al vieții bucureștene. Toate aceste evenimente au un puternic ecou în viața și în comportamentul prozatorului. Mihai Ungheanu semnalează un fapt care ne atenționează să-l admitem ca fiind un fapt concret și real: „Viața ca o pradă" nu este atât romanul Moromeților, ci romanul unui tânăr aruncat pe epicentrul unor cutremure politice, care-l marchează decisiv."[29] Și într-adevăr prozatorul este uimit și de alte șiretlicuri care se făceau în ceea ce privește cenzura și găsește locul oportun să le facă remarcate. Cei de la revista „Popasuri" au observat, în cele din urmă că orice ar fi semnat unii dintre ei, de exemplu Caraion, se cenzura îl interzicea. În aceste circumstanțe ei trimiteau articolul fără să fie semnat iar cenzura îi dădeau undă verde neștiind cine a scris articolul. Cei de la publicație îi adăugau, ulterior, numele, făcând totul să para o greșeală. Putem face aici o paralelă cu ceea ce pățise elevul Marin Preda la orele de matematică unde era notat constant cu nota trei, dar în același timp era considerat de către profesor un elev care nu mai are nici o șansă de remediere. Dar ambițiosul Preda se remediază și reușește o notă de zece la o teză pe care nu o putuse rezolva nici un coleg. De aici reiese neîncrederea în forța cuiva de a se redresa, de a se schimba: „Oamenilor nu le plac astfel de deturnări. Trei ai luat, cu trei să rămâi! Și mulți au continuat să creadă, chiar și după ce am dovedit că știam, că eu cel adevărat eram cel din primele trimestre și nu cel din ultimul, și cea mai mare furie pe care o puteam stârni era să determin mărturisirile de recunoaștere ale altora."[30] La fel se întâmpla și cu cenzorii. Dacă ai călcat o dată strâmb atunci erai catalogat la fel chiar dacă în următoarele articole ai respectat structura ideologică corespunzătoare.

Dar romancierul ne aduce în prim plan o altă situație în care este pus tânărul prozator, inițiatul în ale crizei politice în care se afla societatea la acea vreme. Hrănindu-se numai cu pâine și cu apă, din situația mizeră în care se afla a reușit să scrie o nuvelă pe care o trimisese de mult la „Gândirea" dar nu primise nici un răspuns. Îi străfulgeră în minte o idee și anume să îi facă o vizită celui care vrusese să îl publice cu ceva timp înainte în revista „Albatros". Era vorba despre Geo Dumitrescu. Acea nuvelă nu mai fusese publicată din cauza coloraturii politice a revistei: „Dar revista fusese interzisă pentru orientarea ei «roșie», cum mi s-a spus. Roșie? (…) Ce era roșu aici?"[31] Observăm inocența tânărului care încă nu era în temă cu această noțiune de culoare politică roșie care evident reprezenta comunismul. Dar exemplele continuă în același context și în urma vizitei pe care i-o face lui Geo Dumitrescu acesta îi înmânează o carte de vizită către un domn secretar de redacție la un ziar cu mențiunea că e un om de stânga și să nu-i vorbească despre asta. La auzul acestor vorbe Tânărul Marin Preda devine mirat: „Ca și când aș fi știut ce putea să însemne asta: un om de stânga…Stânga,

[27] *Ibidem*.
[28] Marin Preda, *op. cit*., p. 82.
[29] Mihai Ungheanu, *op. cit*., p. 320.
[30] Marin Preda, *op. cit*., p. 70.
[31] *Ibidem*, p. 228.

dreapta erau pentru mine noțiuni necunoscute în orientarea politică a cuiva."[32] Ceea ce vrea, de fapt, aici prozatorul este de a ne prezenta greutatea cu care se adaptează un tânăr care nu cunoaște aceste detalii politice mai mult decât atât viața l-a împins către multe necunoscute cărora le-a făcut față cu succes datorită abilității sale de apune în practică ceea ce-i este explicat.

În perindările sale pentru a-i fi publicată nuvela și pentru a-și găsi un loc de muncă ajunge pe la un domn Pavel care îl inițiază pe tânărul scriitor în ceea ce privește comunismul. După un scurt schimb de replici în are Preda îi explicase că îi era greu să scrie când nu mănâncă decât pâine goală și locuința în care locuiește este neîncălzită. Observăm faptul că aceste condiții aprige nu-l descurajează pe prozator să-și ducă la bun sfârșit apriga dorință de a scrie. De la domnul Pavel avea să afle că există în închisori oameni care luptaseră pentru o cauză și la rândul lor și aceștia mănâncă doar pâine cu apă: „Am tresărit. În închisori știam că erau și legionarii care luaseră parte la rebeliune, adică nu știam precis dacă mai erau sau nu. – Ce fel de oameni? am întrebat. (…) – Sunt comuniști."[33] Ulterior acestui dialog prozatorul vine cu explicația referitoarea la întrebarea ce voia să scrie care ascundea ceva dar la acel moment nu înțelegea ce și nu își dădea seama ce anume putea fi. Bineînțeles îi prefigura ideea că nu putea scrie ceea ce dorește ci că trebuia să îl lămurească cineva cu privire la noțiunile pe care trebuia să le aibă în vedere.

„*Viața ca o pradă* este și o istorie a vieții literare din România postbelică, pe care după 2000 – când regimul care a lansat astfel de figuri a fost formal abolit – le putem privi și judeca cu detașare. Din acest unghi, *Viața ca o pradă* a fost foarte puțin exploatată, deși conține una dintre cele mai substanțiale, sobre și avizate relatări asupra lumi scriitoricești politizate și a matadorilor marxiști care martelau scriitorii și literatura."[34] Criticul Mihai Ungheanu ne dezvăluie niște adevăruri greu de închipuit, și într-adevăr *Viața ca o pradă* scoate la lumină mai mult decât ne-am fi putut închipui. Uneori fără să ne dăm seama aceste adevăruri istorice trec cu ușurință pe dinaintea ochilor la o primă lectură. Este nevoie de aprofundare pentru a pătrunde în adevăratul sens al cuvântului, în adâncul trăirilor marelui scriitor. Trebuie să menționăm faptul că găsim în operă scriitori persecutați pentru nerespectarea clișeelor, incluzându-l aici pe Sergiu Filerot. De asemenea, Ion Caraion, scriitor din „generația pierdută" este un alt exemplu de persoană persecutată de un regim comunist. Oamenii din închisori care au încercat să lupte pentru o cauză, din explicațiile comunistului Pavel care îi dă o lecție tânărului Marin Preda.

Pentru Marin Preda, *Viața ca o pradă* este, oarecum, o continuare a romanului căruia nu i-a mai putut oferi un al doilea volum din cauza represaliilor politice. Bineînțeles, este vorba de romanul *Delirul* prin care prozatorul continuă să ne comunice ceva care are legătură cu ultimul său roman. Cu alte cuvinte cartea vrea să semnaleze ceva. Mihai Ungheanu ne semnalează un adevăr care ne uimește: „Orice carte de memorii e scrisă cu ochiul contemporanilor deschis peste umărul cititorilor, iar aceasta o știe. Toate cărțile de memorii au un *pro domo* ascuns sau declarat, toate urmăresc să-l justifice pe autor, mai ales când acesta a fost implicat în coliziuni publice importante."[35] Analizând acest aspect enunțat de critic, o carte de memorii aduce în prim plan personaje în viață din acea perioadă, personaje care își citesc destinul în memoriile cuiva, cartea de memorii este mereu vie deoarece umărul cititorilor e mereu prezent în spatele unui ochi de contemporan. Cărțile de memorii își susțin mereu cauza lor proprie și doresc să-l îndreptățească pe autor, să-i dovedească nevinovăția mai ales atunci când acesta este implicat în acte necugetate. Ceea ce vrea să scoată în

[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*, p. 233.
[34] Mihai Ungheanu, *op. cit.*, p. 327.
[35] Mihai Ungheanu, *op. cit.*, p. 327.

evidență Marin Preda prin *Viața ca o pradă* este condiția intelectualului, a scriitorului din timpul războiului, din „generația pierdută”.

**BIBLIOGRAPHY**


1. ******Marin Preda interpretat de*, Editura Eminescu, București, 1976
2. Andriescu, Al., *Relief contemporan*, Editura Junimea, București, 1974
3. Ardeleanu, Virgil, *Însemnări despre proză*, Editura Pentru Literatură, 1966
4. Barbu, Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, 1993
5. Bălu, Ion, *Marin Preda*, Editura Albatros, 1976
6. Bălan, I. D., *Delimitări critice*, Editura pentru Literatură, București, 1964
7. Buciu, Marian Victor, *Zece prozatori exemplari (perioada comunistă*), Editura Europress, 2014
8. Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*: 1932 – 1947., Editura Minerva, București, 1972
9. Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002
10. Cordoș, Sanda, *În lumea nouă*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2003
11. Cornea, Paul, *Ce a fost, cum a fost?*, Editura Polirom, București, 2013
12. Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București
13. Crohmălniceanu, Ov. S., *Pentru realismul socialist*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960
14. Crohmălniceanu, Ov. S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981
15. Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1975
16. Cruceru, C., *Dialog și stil oral în proza românească actuală*, Editura Minerva, București, 1985
17. Damian, S., *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura Pentru Literatură, București, 1963
18. Dimisianu, Gabriel, *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, 1970
19. Dimisianu, Gabriel, *Clasici români din secolele XIX și XX*, Editura Eminescu, 1996
20. Dumitrescu, Savu, *Marin Preda între viață și moarte*, Editura Casa Editorială Odeon, București, 1992
21. Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România*, Editura Humanitas, București, 1990
22. Georgescu, Paul, *Păreri literare*, Editura pentru Literatură, București, 1964
23. Georgescu, Vlad, *Politică și istorie – Cazul comuniștilor români 1944 – 1977*, Editura Humanitas, București, 1991
24. Grigurcu, Gheorghe, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Editura Minerva, București, 1989
25. Grigor, Andrei, *Marin Preda – Incomodul*, Editura „Porto – Franco”, Galați, 1996
26. Grigor, Andrei, *Romanele lui Marin Preda*, Editura Aula, Brașov, 2003
27. Gusti, Dimitrie, *Comunism, socialism, anarhism, bolșevism*, Editura Științifică, București, 1993.
28. Istrate, Ion, *Romanul „obsedantului deceniu” – o radiografie alfabetică*, Editura Diamondia, Cluj – Napoca, 1995

29. Ivănescu, Cezar, *Pentru Marin Preda*, Editura Timpul, Iași, 1996
30. Lovinescu, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960 – 2000*, Editura Humanitas, București, 2014
31. Lungu, Ion, *Itinerar critic*, Editura Pentru Literatura, 1965
32. Manea, Norman, *Pe contur*, Editura Cartea Românească, București, 1984
33. Manolescu, Ion, *Natura e o marfă*, Editura Polirom, București, 2004
34. Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978
35. Marcea, Pompiliu, *Varietăți literare*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1982
36. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973
37. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994
38. Marino, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, Editura Polirom, Iași, 1998
39. Micu, Dumitru, *Romanul românesc contemporan*, Editura de Stat pentru Literatura și Artă, 1959
40. Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, Editura Libra, București, 1998
41. Mugur, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, 1976
42. Mugur, Florin, *Profesiunea de scriitor*, Editura Albatros, 1979
43. Munteanu, Aurel Dragoș, *Opera și destinul scriitorului*, Editura Cartea Românească, București, 1972
44. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism 1984 – 1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010
45. Odangiu, Marian, *Romanul politic*, Editura Facla, Timișoara, 1984
46. Pecie, Ion, *Romancierul în fața oglinzii*, Editura |Cartea Românească, București, 1989
47. Perian, Gheorghe, coordonator, *Studii de literatură română recentă – Teme și motive literare în proza scurtă*, vol. I, Editura Limes, Cluj – Napoca, 2016
48. Perian, Gheorghe, coordonator, *Studii de literatură română recentă – Contribuții la istoria realismului socialist*, vol. II, Editura Limes, Cluj – Napoca, 2017
49. Piru, Al., *Panorama deceniului literaturii române: 1940 – 1950*, Editura pentru literatură, București, 1968
50. Piru, Al., *Poezia românească contemporană, 1950 – 1975*, Editura Pentru Literatură, București, 1975
51. Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971
52. Popovici, Vasile, Marin Preda – timpul dialogului, Editura Cartea Românească, București, 1983
53. Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989
54. Raicu, Lucian, *Structuri literare*, Editura Eminescu, București, 1973
55. Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, III, Editura Minerva, București, 1987
56. Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor*, Editura Transpres, Sibiu, 1992
57. Selejan, Ana, *Reeducare și prigoană. România în timpul primului război cultural*, Editura Thausib, Sibiu, 1993
58. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1949 – 1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994
59. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1952 – 1953*, Editura Thausib, Sibiu, 1995
60. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism – anul 1954*, Fundația Culturală Fronde, 1996

61. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1955 – 1956*, Editura Cartea Românească, București, 1998
62. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1978
63. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1984
64. Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1993
65. Zmeu, Grigore, *Marin Preda – O filozofie a naturii*, Editura Garamond, București

# *MIKHAIL BAKHTIN'S "FORMS OF TIME AND CHRONOTOPE IN THE NOVEL"- AN ESSAY IN METHOD*

**Ioana Peană (Birk)**
**PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract:This paper expands upon the Russian philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin who was considered one of the most important theorists of the discourse in the twentieth century, taking into consideration his famous concepts of the Carnival, Dialogism, Chronotope, Polyphony and many others. The theory of the chronotope, which was first introduced as part of Einstein's Theory of Relativity, brought a relevant contribution not only to the field of mathematics but also to the literary sphere. This paper expands on his essay Forms of Time and Chronotope in The Novel (which represents one of the four essays in his book entitled "The Dialogic Imagination", published in 1975); the most important types of chronotopes are classified and compared to one another according to Bakhtin's specific literary genres.*

*Keywords: Mikhail Bakhtin, Chronotope, Forms of Time, adventure-time, Literary criticism*

## 1. Introduction

The Russian Philosopher and the literary critic, Mikhail Bakhtin was considered one of the most important theorists of the discourse in the twentieth century, taking into consideration his famous concepts of the Carnival, Dialogism, Chronotope, Polyphony and so forth. The Russian semiotician Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) had an enormous impact on the genre of literary theory of the novel and the literary theory, the linguistics, and also the Westernthinking.

Mikhail Bakhtin was considered a particularly writer concerned with the social nature of literature, language; his major works from the 1960s, his concepts and ideas were later followed and adapted by many academic circles and new directions in the literary theory, linguistics, philosophy, and linguistics (Your Dictionary, 2016: p.6).

Bakhtin's the notion of the heteroglossia, whereas *Forms of Time and Chronotope in The Novel* (1937–1938), is much more concise and focuses on various types of the chronotope. The semiotician portrays the notion of the chronotope, such as it follows [1]:

"We will give the name chronotope (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [spacetime] is employed in mathematics and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature; we will not deal with the chronotope in other areas of culture"[1] (1981: 86).

Our basic concern is to focus on specific chronotopes, which define some literary genres and narrations. *Forms of Time and Chronotope in The Novel* comprises a clear distinction and classification, made by Mikhail Bakhtin, of six particular types of the literary genres: the Greek romance, Apuleius, and Petronius (a novel of adventure focused on our

[1]For all the quotes and citations from the work entitled *Forms of Time and Chronotope in The Novel*, see: Bakhtin, M. M. (1981). The Dialogic Imagination. (M. Holquist, Ed., C. Emerson, & M. Holquist, Trans.) Texas, United States of America: University of Texas Press.

everyday life), the ancient biography and autobiography, the chivalric romance, the Rabelaisian novel and the idyllic novel. We should take into consideration the fact that every one of these genres has its own particular features and also its own spatial and temporal forms.

**2. The Greek Romance**

The first type of the ancient novel is named by Bakhtin the "adventure novel of ordeal." It includes the Greek novels: Leucippe and Cliphon of Achilles Tatius, the Ephesiaca of Xenophon of Ephesus, Daphnis and Cloe of Longus, written between the 6th Century B.C. and the 2nd Century A.D. The most distinctive features consist in the technique of the 'adventure-time,' skilfully exploited. In this respect, the major concerns are related to the meaning of the adventure-time and the essence of the chronotope in the Greek romance.

It is known that the themes of the Greek novels were habitually similar to one another, mostly referring to a mature, chaste couple, a boy and a girl, endowed with tremendous kindness and beauty; they meet in a festive day and experience love at first sight and contemplate the idea that they have accomplished perfect love and happiness. Yet, they cannot get married and be happy straightaway. Bakhtin summarizes the plot of the Greek novels in the following quotation:

"They are confronted with obstacles that retard and delay their union. The lovers are parted, they seek one another, find one another; again they lose each other the adventures of lovers: the abduction of the bride on the eve of the wedding, the absence of parental consent (if parents exist), a different bridegroom and bride intended for either of the lovers (false couples), the flight of the lovers, their journey, a storm at sea, a shipwreck, a miraculous rescue, an attack by pirates, captivity and prison, an attempt on the innocence of the hero and heroine, the offering-up of the heroine as a purifying sacrifice, wars, battles, being sold into slavery, presumed deaths, disguising one's identity, recognition and failures of recognition, presumed betrayals, attempts on chastity and fidelity, false accusations of crimes, court trials, court inquiries into the chastity and fidelity of the lovers" (1981: 87)

Without any doubt, in the end, the lovers will overcome all these obstacles and the novel ends happily with their marriage and a great feast. This is the habitual layout of the Greek novels. The structure of the 'adventure-time' is commonly used in order to reckon and describe all the motifs mentioned above. As stated out, the starting point is established by the first meeting between the boy and the girl, whereas the end of the plot is focused on their marriage. All the actions take place chronologically between these two temporal moments. These two temporal devices are undoubtedly crucial for unfolding the plot, however the essence is not properly set. The love between the heroine and the hero flared up right from the beginning; in the long run, their chastity and passion are not likely to changed. The key words of the Greek romance will therefore be "change" or more specifically "unchangeness". During the process of the 'adventure-time' no crucial development is sought in their love, personality, passion, or strength, because these forms are found at the highest level from the beginning and they are only submitted to be tested. In contradiction to the morality works and plays, written during the Medieval times, the Greek romance does not aspire to tackle 'biological duration'. After a series of obstacles, adventures and ordeals due to the hero's big compassion for the heroine, this does not grow stronger. In this sense, the hero and heroine constantly prove the same settled qualities, clearly suggesting that the 'adventure-time' constitutes only a period of time between "the arousal of passion, and its satisfaction". The 'adventure-time' also provokes and disputes the biological time of the heroine and hero. What we previously called guarantees of stability mean that symbolically they are related to the fact that, in the end, the heroes have the same age, the same inner and outer beauty, and get married as if nothing happened before.

To crystallize another characteristic of the 'adventure-time' is that every action is taking place in an unexpected way, it happens at once, taking by surprize both the characters and the readers. In terms of linguistic consequences, the linking words, such as: "at just that moment","suddenly", and "unexpectedly," are accurately employed. The Greek romance do not emphasize anymore the lack of the natural cyclicality of everyday life; thus, it creates its own logical sense by promoting the "chance simultaneity" and "chance rupture". It also discontinues or interrupts the conventions of the human life. An important aspect is provided by the fact that the actions take place precisely at the very last minute. In other words, if these actions happened earlier or later, then there would be no references to simultaneity and chance and this would contradict the original pattern of the Greek romance. This is the reason why the unexpected and unforeseen actions are crucially relevant for the plot of the Greek romance. Moreover, the "chance time" is overrun by non-humans, irrational agents, such as: gods, fate, sorcerers, villains, and so forth.//

As I have already mentioned, Bakhtin considers that chronotopes stand for all the actions which happen chronologically and oscillate between the starting and final points. The two pylons, or, better said, the temporal moments, are inevitably significant for the action and also for the plot movement, still no boundary or essence is set between them. Significantly, the normal habitual course of the daily human life allows for the intervention of the non-human forces and the intended sequence of conventions or actions is interrupted. It emerges the inevitable question whether all the actions performed by the happy couple, the hero and heroine, are controlled or not by these non-human, irrational forces. One thing is obvious, namely that the hero and the heroine themselves live and act in an extremely realistic way: they love each other, challenge themselves, struggle for their happiness, run away and finally beat down the evil forces; at the same time, while they are acting they only rely on their own physical resources; therefore, the basic power is mainly characteristic for the non-human entities. Love, which is continuously searched and adored by everyone, is sent to the hero and to the heroine in an unexpected way, by Eros, the all-powerful force. Consequently, love itself is unexpectedly transmitted to them through Eros, the all-powerful god of love. Meanwhile, people are continuously confrunted with different unexpected events; sometimes they may even "happen" to conquer a big kingdom. He enters into the adventuristic time as somebody to whom something happens. But the initiative does not belong to the human beings (1981: 95).

Mention should be made of several antithetical motifs, such as: "win versus loss", "meeting versus separation", "recognition versus non-recognition", "search versus discovery", and also some others mentioned by Bakhtin, which are undoubtedly relevant for the plot of the entire play, all of them are focused on the most important motif, the meeting itself. The motif of the meeting invariably constitutes the key element of the plot and it provides the unity of the whole story. It comes to serve as an entrance gate in finding the happiness (for example, the moment when the lovers firstly noticed each other) or as an upshot, a happy dénouement (for example, the moment when the lovers reunite themselves); therefore, this motif might interrelate with the two poles of the plot development. At the same time, it can also have a close relation with the other specified motifs, particularly with "recognition-non-recognition," that plays an important role in the ancient tragedy.

Regarding the Greek 'adventure-time,' the writers would express it as the "abstract extension of space". The bundle between time and space is not something organic but something mechanical and technical, even though the core of the Greek romance is considered to be chronotopic. All the adventures which take place in the Greek romance are maintained by the interchangeability of time and space. For instance, what will take place in Babylon can as well happen in Egypt or likewise. Perceived in interconnection to space, the 'dissociated adventures' are strongly interchangeable in time. The 'adventure-time' does not

have any defining traces. Therefore, it can be interchangeable and reversed. Bakhtin claims that his interchangeability of the time and space is dependent on the technical relation between them. Consequently, the adventure of the chronotope could be technically changed, reversed and experienced to another time and space.

Further on, taking into consideration the Greek romance, it appears that the absolute power and also the initiative pertains to chance. The concreteness and the specificity of this chronotope are restricted by the chance. In this respect, it is obvious that any kind of concretization, be it social, geographic, economic, or political would narrow down the flexibility and the course of the events and might constrain the infinite possession of the chance. Furthermore, Bakhtin argues that "every implementation requires its own rule-generating powers, makes its particular connections with our daily life and engenders its own vernacular time bounded with that special life" (1981: 54). Consequently, the location and the temporal aspects would absolutely diminish or control the power of chance and the initiative of adventures. The portrayal of any particular time and space would never reach and achieve "the true stage of abstractness" (1981:62) which is mandatory for the Greek time-adventure. Hence, the world of the Greek romance is considered to be a 'foreign' world: everything which is found inside is alien, foreign, indefinite, and unknown. Its heroines and heroes are there for the first time. They have no organic connections or relationships with it; the strict laws managing the everyday life and also the socio-political of this world are 'compelling' to them, they do not know them; in this specific world, therefore, they can try and experience only "random contingency" (101).

To conclude, this particular foreign world developing in the 'adventure-time' tastes and possesses its own "specific and indispensable composure and its needful logic that represents nothing else but a basic for all its characteristics which will be later very precisely mixed and will become the subject to its needful logic and, in this way, it seeks a thoroughly new significance and distinct functions" ( p. 68), claims Bakhtin.

In this respect, for a better understanding of the distinctive character of the Greek romance, we may take into consideration the 'portrayal of the fellow.' Therefore, among the distinctive characteristics of the narrative devices, the character plays an important part in the Greek romance. Still, a new question is raised at this moment: how could a person be illustrated when we deal with the 'adventure-time', a particular time in which the events take place simultaneously and under the control of chance, where the chance represents the absolute power and the initiative and the acts and actions have no consequences? Dealing with this specific type of the chronotope, the person is entirely unchanging and passive. A person himself only represents the subject of action and is motivated due to his motion or initiative. In other words, all the characters that are presented in the Greek romance operate with "enforced determination" through space. Human determination related to space and time provides the basic clues for measuring time and space in the Greek romance (p. 105).

Bakhtin also highlights that, during a final phase, "the reason of testing the heroes' verticality, selfhood and integrity plays a significant role in the narrative and also in the compositional aspects of the Greek romance. Almost all the adventures which take place in the ancient romance are specifically constructed as processes for the hero and/or the heroine, especially when dealing with their loyalty and chastity (p. 108). For all that, other qualities such as their courage, nobility, or strength could also be analysed in accordance with the plot. The same Bakhtin points to the fact that, "in the long run, the hero does not come across perils and dangers but also with the inducement of every possible kind, all these happening during thedevelopment of the process. The whole story is expanded as a spectacular trial; but what is interesting to be noticed here is the fact that it leaves no traces – neither in the characters nor in the world" (p. 110). Moreover, at the end of the novel, after a multitude of adventures, no internal or external transformation can be observed. The primordial

equilibrium destroyed throughout the novel by chance, is restored over and over again. Every single object and subject goes back to its own source and origin as if nothing happened before. At the end of the novel, the only result is the reunion of the hero and the heroine, his sweetheart through their marriage.

In order to completely comprehend the image of the individual in the ancient romance, one should take into consideration that the human beings are private person, fellows. One of the most incredible postures of an individual is that of being isolated, considering himself incapable of any particular relationship within his own universe, including his family, his entourage or social group, his environment, his country. Accordingly, he will never have the feeling of belonging to a very specific time and society. He is a solitary person without any purpose in the 'abstract-estranged world' of the Greek romance. The isolation and privacy of the individual represent the essential features of the image of the individual, faced with the 'adventure-time' and the abstract space.

Conclusively, Bakhtin opines that the chronotope of the Greek romance is the 'most static and abstract' among all the existent chronotopes. Within it, neither the individual nor the world is 'mobile;' consequently, one reaches to the conclusion that there is no potential for a change or for evolution. Nothing can be either changed, or reshaped, or destroyed in this strange and uncommon world.

**3. Autobiography and the Ancient Biography**

Biographies represent another important type of the ancient novel. Mention should be made of the fact that the autobiographies and biographies realized throughout the ancient times exerted a significant influence on the development of both European biography and novel.

Investigating the ancient autobiographical and biographical forms we should bear in mind that there are two distinctive and fundamental categories of autobiography during the ancient Greek period.

The first category stands for the *Platonic* period, since it appears in the works of Plato, such as the *Apology* and the *Phaedo*. In this respect, the Platonic category of the autobiography suggests a "strict shape of the metamorphosis", stressing and emphasizing the autobiography of an individual's self-consciousness. Consequently, Bakhtin associates it with the chronotope of "the life course of one seeking true knowledge". It is related to us that the life course of such a motivated seeker is divided into some precise progressive stages. His course come out from self- the confident ignorance, it goes on through the self-critical scepticism, even to self-knowledge and, ultimately, to the authentic learning (music and mathematics) (130).

The second category is a *rhetorical* one because its main preoccupation is to perform the sumptuous biographical patterns. The main core of this category is represented by "encomium", which expresses the memorial speech and the societal funeral that has taken the place of the trenos, being regarded as the ancient lament. The shape of encomium also arose from the first autobiography of antiquity, when the defensive speech of Isocrates was used. Such traditional forms of the autobiography and biography did not represent the works written the literary purposes. Furthermore, "[they] kept away from the concrete social and political act of noisily making themselves public. Conversely, such distinctive forms were completely influenced by the events: either real people giving a public account of themselves or verbal praise of civic and political acts. Still, the significant thing, and here is not only, and not so much, their own internal chronotope, which means that is the time-space of their represented life, as it is rather, and that the exterior real-life chronotope in which the representation of one's own or someone else's life is achieved either as verbal praise of a civic-political act or as an account of the self" (131)

Accordingly, the classical forms of the biography and autobiography are situated under the circumstances of the real-life chronotope in which a person's own life or another's life is evident and public and the image of the individual is characterized through originality.

In order to tackle the real-life chronotope and have a closer look of it, mention should be made of the fact that it was established in the 'agoras,' the ancient name of the public squares. During the antiquity period, an individual's autobiographical or biographical 'self-consciousness' was firstly prepared, presented and revealed in the agora. The public squares constitute the highest courts or places of that times and all of the artistic and scientific activities were performed there, being attended by the interested people. For this particular reason, there was not anything secret, private, or singular of such a "biographized" individual, nothing that may not be concerned with his own self. Still, the life of the individual is no longer considered wholly public.

In the ancient Greece, the very nature of the reality and existence was not invisible or mute. Hence, some of the required gestures such as mute feelings, mute grief, mute inner life, mute thoughts, mute emotions were completely foreign and strange. Bakhtin claims that "this kind of muteness may co-exist only when the visible and the audible form of it manifest themselves in an external way". Thereby, there is nothing invisible or mute concerning the individual himself, since every aspect of the individual's existence could be observed, *seen* and *heard*.

We will further make reference to the Greek encomium and the first autobiography. The exemplary characteristics of the ancient conception of self-consciousness presented in the autobiographical and biographical approaches to life and universe were the same and public, as well. In the encomium, nevertheless, the idea of man is relatively and comparatively simple and 'pre-shaped,' claims Bakhtin. It is not noteworthy to perform meaningfully an autobiography or a biography in a usual period of time of an ordinary individual's life. The starting point when dealing with an encomium is the "idealized image of an apparent life type, a specific profession-that of the military commander, the ruler, the political figure" (p. 136). From this main point of view, an encomium could absorb the virtues of the "biographized" individual's profession and could specify the idealized pattern of that profession because of its idealized nature. All these idealized characteristics are present in the life of the man who is glorified. The figure of a glorified man is built during the period of accomplishing perfection and maturity in one's life.

In the long run, the autobiography of Isocrates was the first autobiography focused on the biographical scheme that gave birth to the form of an "advocatory speech' (page nr) and it had a huge impact on world literature. His specific autobiography was constructed under the form of self-defence, and the *apologia* was made in public. The image of a male person present in such forms was governed by the same principles as the idealized male expressed in the encomium. The arbitrary and advocatory oration of Isocrates, where he makes appeal to the rhetorical activity, eulogizes the rhetoric. By emphasizing the ideal of the rhetorician, his professional self-consciousness is entirely determined, opines Bakhtin.

Another category of the chronotopes is the 'real-life chronotope,' which is related to the Roman autobiographies. Such kinds of autobiographies are nothing else but some documents that testify to a family and increase the consciousness of the self. "But on such family-clan soil, the autobiographical self-consciousness does not become private or intimately personal" (p. 137). Conversely, it remains a public character.

There are also some exceptions. For instance, one of the aristocratic families from the Roman period was the symbol of all that can be intimate and private. Certainly, the Roman family merges with the state. Certain state activities are usually fulfilled and entrusted to the heads of the families. The significant religious traditions of the family or some communities merge, as a direct result of the cult of the state. The national ideal is represented by ancestors.

"Self-consciousness organizes itself around the particularized memory of a community and ancestors, while, at the same time looking toward future descendants. The customs and traditions of every family and community had to be transmitted from father to son. Thereby, every family had its proper archive, in which there are written different documents on all links in the community were kept" (p. 137)

The autobiographies, conventionally speaking, are written in relation to the existing family traditions, being transmitted from one generation to another; all these traditions are preserved within relevant archives. This method helps the autobiographical consciousness to become historical, public and national.

**4. Conclusion**

The relationship between the actual reality and the artistic unity of a literary work has been commented upon in terms of its specific chronotope. Consequently, the chronotope in a play or a work must always contain an evaluating aspect within itself that "could be separated from the entire artistic chronotope only when we deal with the abstract analysis" (p. 243). The temporal and spatial resolutions are not separable from each other when we are debating upon a literary work.

Our basic concern has been to tackle only the major and important chronotopes. In the first part of the paper, I made reference to the 'chronotope of the encounter,' where the temporal element constitutes the main and dominant dimension. In this respect, the 'adventure-time' does not merge into the 'chronotope of the real-time;' consequently what had happened in the beginning preserved the same structure in the end, without any other changes.

Another aspect highlighted in this paper is 'the chronotope of the real time;' since this chronotope places the biography of an individual in the centre, the temporal element is a prevailing figure again. However, temporality is fundamental in the first type of the chronotope, concerned with the events that will take place in the future, and where space is not perceived as an accurate world, but as a foreign and strange world. At the other pole, there is another type of the chronotope; in this case, the temporal dimension has its background in the past and in the present, taking into consideration the order of the events rendered in that autobiography or biography, since the space is a public square, which constitutes a precise place.

As a result of Bakhtin's concern with chronotopes, approached in terms of social knowledge acquired through the space and time relationship, it follows that the chronotope represents a significant concept endowed with distinctive features and it might be used as a methodological instrument for decoding the meaning of various literary works, due more precisely to its temporal and spatial connotations.

**BIBLIOGRAPHY**

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination.* (M. Holquist, Ed., C. Emerson, & M. Holquist, Trans.) Texas, United States of America: University OF Texas Press.

*Mikhail Mikhailovich Bakhtin*. (n.d.). Retrieved September 19, 2016, from Your Dictionary: http://biography.yourdictionary.com/mikhail-mikhailovich-bakhtin

Vaara, E., & Reff Pedersen, A. (2013, May). Strategy and Chronotopes: a Bakhtinian Perspective on the Construction of Strategy Narratives. *Management* (16), 593-604. doi:10.3917/mana.165.0593

# *THE ALLEGORY OF LIVING THROUGH DREAM OF THE IMPULSE OF LOVE AND ART*

**Iuliana Voroneanu (Păunescu)**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract:The human being transcends the condition as a mere mortal, through any form of art, which has always been a way of ascension, salvation or approach to gods, divinity. Muses, pure, perfect beings, are sources of inspiration, which awaken in the artist the artistic impulse, of creation, the desire to express himself, to find the way to reveal his own destiny.*
*The dream deer is an allegory of experiencing a complex feeling, the result of both the impulse of love and the artistic one. Through the dream-vision in articulo mortis, the place of reunion between the subconscious and consciousness, man, in a borderline situation, manages to escape the tension generated by the assault of the modern world and to project / teleport in a space he coordinates the unconscious. Thus, he brings back through this physiological process, the image of the archetype that discovered the art of hunting, highlighting the movement of the "self" in an intangible world.*
*The dream is specific to dreamlike thinking, "schematic and symbolized thinking that renders in a disguised way an ideational or latently affected content". S. Freud demonstrated that the most complex feelings, aspirations and some psychic phenomena are transmitted during the dream through visual images in a condensed and symbolic form. In Interpreting Dreams, the psychoanalyst confirmed that any dream reflects the expression of a desire. The desire that remains latent "is represented by a manifest content that, despite censorship, allows the repressed desire to express itself in disguised forms."*
*Through the dream, the woman / goddess, art, hunting, helps the hero to return to his origins, ,, on the black realms of oblivion, in the all-knowing unconscious, to meet himself, the primitive man, who had the first thrill of art following a deer that reminded him of a girl. "*

*Keywords: art, allegory, impulse, dream, muse*

Omul își depășește condiția de simplu muritor, prin orice formă de artă, care a reprezentat dintotdeauna o cale de înălțare, de mântuire sau de apropiere de zei, de divinitate. Muzele, ființe pure, perfecte, sunt surse de inspirație, care trezesc în artist impulsul artistic, al creației, dorința de a se exprima, de a găsi calea de revelare a propriului destin.

Având un rol vital pentru creație, în folosul umanității, și pentru artist, în propria formare și ascensiune spre opera supremă, motivul muzei este dezvoltat în povestirea lui Voiculescu, *Căprioara din vis,* drept o alegorie a experimentării unui sentiment complex, rezultat comun al impulsului iubirii şi al celui artistic.

Într-o situație limită, prin intermediul visului-viziune *in articulo mortis*, locul reunirii dintre subconştient şi conştiinţă, omul reușește să se sustragă din tensiunea generată de asaltul lumii moderne și să se proiecteze/ teleporteze într-un spațiu pe care îl coordonează inconștientul. Astfel, sculptorul readuce prin intermediul acestui proces fiziologic, imaginea arhetipului care a descoperit arta vânătorii, evidenţiind deplasarea „eului" într-o lume intangibilă.

În *Interpretarea viselor*, S. Freud a confirmat faptul că orice vis reflectă expresia unei dorinţe latente, „ reprezentată printr-un conţinut manifest care, în pofida cenzurii, îi permite dorinţei refulate să se exprime în forme deghizate"[1]. El a demonstrat că sentimentele cele mai

[1] Sigmund Freud, *Interpretarea viselor. Opere*. Vol. 9. Trad. de Nicolae Anghel, Bucureşti, Editura Trei, 2003, p. 52

complexe, aspiraţiile şi unele fenomene psihice sunt transmise în timpul visului prin imagini vizuale sub o formă condensată şi simbolică.

Visul tânărului sculptor se dovedeşte a fi închipuirea proiectată în viitor a ipostazei feminine, femeia care „transfigurează până la divin frumusețea animală a tuturor formelor ce stau înapoia ei şi urcă treptele până la ea, ca să fie transpusă dintr-o dată dincolo, în alt ţărm."[2] Ea devine, pe lângă ceea ce este deja, „ carne sufletească", „arhetipul…".[3]

Prin vis, femeia, zeița, muza, arta, vânătoarea, facilitează efortul eroului de a se întoarce la origini, ,,pe tărâmurile negre ale uitării, afund în inconștientul atoateștiutor, pentru a se întâlni cu sine însuși, (…) cu omul primitiv care a avut întâiul fior de artă urmărind o căprioară ce-i amintea de o fată"[4].

Domniţa Irina, o tânără de viță nobilă, pasionată de vânătoare, personajul cheie feminin din povestire, este nepoata prinţului B., gazda unui sculptor tânăr, invitat la castel înainte de Crăciun. Portretul tinerei este creionat în linii simple, artistul îndrăgostindu-se de frumoasa femeie „cu ochi verzi sub fruntea dreaptă de ivoriu şi pletele de bronz aurit"[5], fără a se putea împotrivi vrajei acesteia: „Era tot ce poate zămisli mai perfect arta şi natura. O urmăream pe furiş din ferestrele înalte când trecea prin parcul alb. Dacă se oprea, îndreptându-şi boiul mândru între câinii de vânătoare ce o înconjurau, era Diana, fecioara cerească. Când alerga pe alei, urmărită de salturile haitei, îmi îngheţa inima: era aidoma unei căprioare gata să fie ajunsă şi sfâşiată".[6]

Arhetip al frumuseții, imaginea chipului Irinei este asociată cu cea a Dianei, zeița cerească și cu a unei căprioare ce alerga fiind înconjurată de haitele de câini de vânătoare. Vânător de iluzii, tânărul aleargă după himera căprioarei sau a zeiței, ceea ce semnifică pentru el atingerea absolutului.

Sculptorul sintetizează „într-un portret simbolic toate legăturile posibile, dintre artă şi natură, dintre iubire şi vânătoare, dintre femeie şi vânat."[7] Voiculescu identifică în imaginea trupului tinerei domnițe, atributele animalului de rasă: zvelteţea, subţirimea încheieturilor, delicatețea gleznelor, suprapunând imaginea căprioarei cu cea a tinerei nobile.

Timp de câteva săptămâni domniţa Irina primeşte mărturisirile ascunse simbolic ale sculptorului, care îi oferă timid, rafinat şi subtil schiţe şi înfăţişări de artă. În seara dinaintea plecării sculptorul plăsmuiește silueta domniței într-un bloc de zăpadă, ca ipostază a zeiței vânătorii, a Dianei plină de grație „într-un bloc de zăpadă(…), în tunică scurtă, brațe goale și tolbă cu săgeți în spate."[8]

Analizând „închipuirea de zăpadă", Irina îi dezvăluie o presimțire în legătură cu vânătoarea ce va urma, temeri care se vor , sculptorul este surprins de o furtună de zăpadă și numai câinii ei credincioși îi salvează viața. La pragul dintre viaţă şi moarte eroul are un vis, regresiunea spre arhetipul său spiritual, vânătorul arhaic care lasă prada să-i scape, pentru a desena imaginea zveltă a căprioarei pe mânerul de os al cuțitului. Gestul tânărului vânător este interpretat a fi viziunea genezei „întâiului fior de artă"[9]. Într-o lume primitivă, el este cel dintâi care desenează pe pereții peșterii „forma nepieritoare a unei domnițe- căprioare"[10].

Metamorfoza domniță- căprioară este o fantasmă posibilă în imaginarul sculptorului, pe fundalul interacțiunii dintre lumea arhaică și cea modernă. În locul unei căprioare, animalul- atracţie, rămâne o altă nălucă: „o fată zveltă, într-o tunică ce-i lăsa brațele goale.

[2] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 80
[3] Ibidem, p. 80
[4] Ibidem, p.85
[5] Ibidem, p 81
[6] Ibidem, p. 80
[7] Elena Zaharia- Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 191
[8] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 81
[9] Ibidem, p. 84
[10] Roxana Sorescu, op. cit., p. 39

Sânii îmboldesc cu îndrăzneală pânza subțire. Iar picioarele, strunjite de însuși gândul iubitului, au o mândrie cu care biruiesc pământul de sub ele. E învăluită într-un abur nelămurit…”[11] Acest proces are loc la nivel psihologic, atenuat de spectaculosul formei. Descrierea este asemenea statuii din curtea palatului, așa cum sculptorul imortalizase imaginea domniței Irina, având ca atribute frumusețea, grația și siguranța; „Numai chipul luminat de iubirea de care fugise se întoarce uluit, cum se întorsese căprioara. Ne-au fulgerat pe amândoi deodată, și pe tânărul vânător și pe mine, ochii verzi, părul de bronz aurit cu vițe lungi și unduioase.”[12] Detaliile îi amintesc de chipul Irinei chiar și în visul- regresiune în timp. Artistul este salvat prin sacrificiul și devotamentul câinilor, care nu ies din porunca stăpânei, pe care o înțeleg perfect, după un model al comunicării dintre om și animalul apropiat omului care funcționează în toată opera lui Voiculescu. Prin numele câinilor, domnița a reunit toate raselor și religiile, Ali, Mark, Kim, mai presus de toți situându-se zeița -mamă supremă, Junona.

Artistul se regăsește în primul artist al omenirii care regăsește momentul originar din care se naște mitul, într-o situație- limită: în visul-viziune avut în clipa când e la granița trecerii dintr-o lume a văzutelor în cea a nevăzutelor. Alături de artă și iubire, impulsul creator și impulsul de reunire cu altă ființă, moartea este solidară cu acestea. Sculptorul devine conștient de sensul adevărat al existenței sale, acela de a crea. El, primitivul nu receptează căprioara drept vânat sau hrană. Artistul nu este interesat de o apropiere fizică de Irina. Arta, vânătoarea și muza reprezintă pentru artist cele trei căi simbolice, către frumusețea veșnică.

Visele ca ,,protomemorie”[13], simbolizează o trăire personală și dezvăluirea unei experiențe obștești, a unei întâmplări colective. ,,Țâșnind din straturile adânci ale ființei noastre, ele ne destăinuiesc stări demult trăite, trecute în fondul nostru, care zbucnesc în vis cum într-un cutremur năpădesc prin crăpăturile scoarței vinele apelor fierbinți din miezul pământului.”[14] Simbolistica lor este complexă, tainică, numai cel hărăzit are un vis profetic și importante sunt cele care „ne întorc înapoi, la viețile din străvechime.”[15]

Visul devine o cale menită să asigure transcenderea personajelor într-o lume paralelă. Din punct de vedere psihologic visul primește semnificații simbolice. Conform teoriei lui C.G. Jung, visele apar în momente de cumpănă, declanșându-se în inconștientul colectiv, care nu este diferențiat la fiecare individ. În *Căprioara din vis* inconștientul aduce prin intermediul visului, imaginea arhetipului care a descoperit arta vânătorii.

În urma acestei experiențe, recuperat și adus la castel, după o convalescență lungă, sculptorul deslușește însemnătatea vorbelor Irinei înaintea vânătorii: „Câteodată e chiar ursita…”[16] Aflarea veștii că domnița s-a măritat cu cineva de seama ei, probabil aluzie la statutul social sau vârstă, dezechilibrează concepția sculptorului, mărturisită în incipitul povestirii, potrivit căreia,, arta, femeia, vânătoarea se echivalau (…), erau totuna, alcătuiau același unic elan, aceeași năzuință.”[17] Șocul psihologic are efecte profunde asupra artistului: „ zguduirea a fost atât de cumplită, m-am cutremurat atât de adânc și am căzut atât de afund, că la deșteptare n-am găsit domnița nici în mine, nici afară de mine. Plecase.”[18]

Domnița- muză dispare în același timp din viața și din sufletul sculptorului. Promisiunea eternității acestei iubiri oprite în stadiul virtual, bustul sculptat modelat în lut,

[11] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 84
[12] Ibidem, p. 84
[13] Mircea Braga, *V. Voiculescu Măștile căutării de sine (o hermeneutică a orizonturilor creației),* Editura Academiei Române, București, 2008, p. 287
[14] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 79
[15] Ibidem, p. 79
[16] Ibidem, p. 82
[17] Ibidem, p. 80
[18] Ibidem, p. 86

„Diana nepământească zămislită în lut(…) Prea închide în el patima şi frumuseţea ca să poată pieri”.[19] Iubirea care îi robise inima în acea perioadă va înfrunta timpul şi nimeni nu avea dreptul de a admira frumuseţea ce a luat chipul Irinei. Din perspectiva psihologică, Irina devine o proiecție, imaginea ei se dematerializează, intrând în eternitate.

Privirea calificată a specialistului, creator de frumos, are o pondere însemnată în apariţia acestor frumuseţi, unele născute în imaginaţie, după modelul unor zeiţe. „Îndrăgostirea” se confundă cu procesul inspiraţiei artistice sau starea de beatitudine produsă de magie sau de energii devastatoare şi obscure.

Ca în majoritatea povestirilor lui Voiculescu, şi în acest caz iubirea reprezintă o proiecție abstractă a sentimentelor în planul imaginației, „ o formă de tensiune a spiritului, şi în acelaşi timp, un mesaj venit din natură”[20]. Este o dorință de a reface întregul originar.

Voiculescu transferă semnificaţii complexe asupra personajelor feminine şi a elementelor feminine deoarece povestirile lui sunt copleşite de personaje masculine, astfel încercând să realizeze echilibrul între masculin şi feminin.

## BIBLIOGRAPHY


Bădărău, George, Proza lui Vasile Voiculescu-modalităţi de realizare a fantasticului, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2006

Braga, Mircea, *V. Voiculescu Măştile căutării de sine (o hermeneutică a orizonturilor creației*), Editura Academiei Române, București, 2008

Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*. *Opere*. Vol. 9. Trad. de Nicolae Anghel, Bucureşti, Editura Trei, 2003

Jung, Carl Gustav, *Analiza viselor*, Editura Trei, București, 2018

Zaharia-Filipaş, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980

Voiculescu, Vasile, *Integrala prozei literare*, Ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1998


[19] Ibidem, p. 86

[20] Elena Zaharia- Filipaş, op. cit., p. 178

# *THE INFERNALITY ANTICHAMBER. FORMS OF INITIATION THROUGH DICTATORSHIP IN "THE ARCHIVES FROM MONTE NEGRO" NOVEL BY OCTAVIAN SOVIANY*

**Szabolcs-Lehel Szakács**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: The purpose of this paper is to present the way in which the features of decadent literature are reflected in the novel 'The Archives of Monte Negro' written by Octavian Soviany. The main character walks along an initiatory path, and during this walk (his) fall becomes more and more evident. This path is on the border between dream and reality. In essence, the whole novel is built from the memories and dreams of the main character, so the world he lives in is on the border of real and unreal. Under these circumstances, not only the world, but also the identity of the characters becomes uncertain.*

*Keywords: dream, dictatorship, decadentism, initiation, labyrinth*

Volumele de proză ale lui Octavian Soviany se situează în rândul celor mai importante apariții editoriale. După publicarea a șase volume de poezie, în 2003 apare și primul său roman sub titlul *Textele de la Monte Negro*, roman care a apărut ulterior în 2012 într-o ediție revizuită și completată sub titlul de *Arhivele de la Monte Negro*. Cu toate că e primul său roman care vede lumina tiparului nu este primul său roman scris. Din punctul de vedere al ordinii cronologice a procesului de creație, primul său roman scris este *Viața lui Kostas Venetis* care a fost publicat abia în anul 2011, deci la opt ani distanță de *Textele de la Monte Negro*. Menționăm această inversiune cronologică deoarece întâmplările relatate în *Arhivele de la Monte Negro* sunt posterioare celor din *Viața lui Kostas Venetis*, *Arhivele* fiind o continuarea a acesteia. Ambele romane fac parte dintr-o trilogie proiectată[1] din care ar urma să apară și ultimul volum sub titlul de *Nemțoaica*.

Venind dinspre poezie spre proză, operele sale prozaice se mișcă pe o axă poetico-epico-onirică[2], afirmație valabilă și în cazul *Arhivelor*. Acesta este un roman care prezintă povestea unui ofițer pe nume Ulrich von Lichtenstein sau uneori Luigi Lucheni. La nivel compozițional romanul este alcătuit dintr-o serie de fragmente de jurnal și mărturii ale acestui ofițer care este internat într-un sanatoriu din cauza tulburărilor sale mentale. Realitatea din sanatoriu se transfigurează în mintea personajului într-un falanster distopic, bazat pe principii dictatoriale. În această realitate transfigurată oniric, identitatea personajului principal devine incertă, astfel el se prezintă uneori sub numele de Lichtenstein, alteori sub numele de Lucheni, cele două nume devenind două fețe diferite ale aceluiași personaj.[3]

În lucrarea de față, dorim să realizăm o exegeză a acestui roman pornind de la titlu și de la construcția personajelor. Primul scop al acestei lucrări este acela de a demonstra că titlul, ca element paratextual, contribuie în mod decisiv la interpretarea romanului. Al doilea scop este acela de a demonstra că, în economia romanului, construcția personajelor joacă un rol deosebit de important, pentru că ele sunt cei care creează lumea în care trăiesc. Toată atenția noastră se va îndrepta spre text, lăsând la o parte contextul.

[1] *Cf.* Adina Diniţoiu, *Un roman iniţiatic şi decadent*, în „Observator cultural", Nr. 377 / 26 iul.-1 aug. 2012. p. 11.
[2] Luminița Corneanu, *În labirint*, în „România literară" nr. 23/2012, p. 6.
[3] *Cf. ibidem.*, p. 6.

Din punct de vedere etimologic, termenul de *arhivă* provine din cuvântul franțuzesc *archives*. La rândul său, limba franceză a preluat acest cuvânt din limba latină *archīum* sau *archīvum*, în timp ce în limba latină a pătruns acest cuvânt din limba greacă *ἀρχεῖον* (*arkheion*). Cuvântul grecesc a fost folosit pentru a denumi casa unui arhonte. Arhontele era un om care îndeplinea o funcție într-o instituție publică din Grecia Antică[4]. Casa acestuia era locul unde se depozitau o sumedenie de documente care atestau pentru generațiile ulterioare munca arhontelui. Practic, casele arhonților erau primele arhive din istoria umanității. Prin definiție, arhivele din secolele ulterioare nu diferă față de accepțiunea căpătată în antichitate. Într-o accepțiune mai largă, arhivele sunt „totalitatea actelor sau documentelor unei instituții, unui oraș etc. care se referă la activitatea lor trecută”[5].

Paul Ricoeur face o distincție între document și monument. Din punct de vedere istoric, documentele au o autoritate mai mare, deoarece monumentele de obicei sunt ridicate pentru a comemora un eveniment considerat important de către contemporanii evenimentului respectiv[6]. Astfel, monumentele depind de judecata subiectivă a unor oameni, în timp ce documentele nu sunt supuse unei judecăți, ele reflectă faptele așa cum ele au fost în realitate.

Prezența termenului de *arhivă* în titlul unui text literar este cu atât mai neconvențional cu cât în literatură este vehiculat termenul de *memorii*. Aliona Grati consideră că titlul este un „cuvânt, sintagmă sau text pus în fruntea unei opere literare (sau a unui fragment al ei), pentru a o reprezenta, indicându-i rezumativ sau sugestiv cuprinsul sau conținutul. De regulă, ***t.*** este o metaforă-simbol care sintetizează semnificația generală a operei.”[7] În acest context, se pune problema speciei literare. Pornind de la titlu, cititorul ar putea fi tentat să creadă că are în față o arhivă literară, însă textul în sine contrazice această așteptare, deoarece acesta prezintă memoriile unui soldat cu tulburări mintale. Este cert că avem de-a face cu un text memorialistic, însă termenul de *arhivă* din titlu complică lucrurile. Memoriile sunt „texte literare în formă de amintiri ale unor evenimente, istorice sau de altă natură din timpul vieții autorului, recompuse pornind de la niște observații strict personale.”[8] Ceea ce este comun în arhive și în scrierile memorialistice este faptul că ambele încearcă să transmită ceva generațiilor ulterioare despre activitatea unei persoane sau instituții. Totuși, arhivele sunt surse mai credibile, pentru că acolo se păstrau doar documentele importante. Urmând această logică, putem spune că termenul arhivă din titlu se referă la faptul că romanul conține doar memoriile importante ale personajului principal, memorii care au exercitat o influență considerabilă asupra vieții sale, ele având un caracter fragmentar și fiind așezate aleatoriu asemenea documentelor dintr-o arhivă[9].

Celelalte două cuvinte din titlu, *Monte Negro*, fac trimitere la toposul în care se va desfășura întreaga acțiune a romanului. Considerat drept „o abație concentrațională cu aspecte de castel kafkian”[10], Monte Negro este un spațiu care capătă numeroase forme și

---

[4] Cf. Mitchell, John Malcolm (1911). "Archon" . In Chisholm, Hugh (ed.). *Encyclopædia Britannica*. Vol. 2 (11th ed.). Cambridge University Press. p. 444.

[5] *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a 2-a revizuită și adăugită, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009, p. 61.

[6] *Cf.* Paul Ricoeur, *Time and Narative*, vol. 3, Traducere în limba engleză de Kathleen Blamey și David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago și Londra, 1988, p. 118.

[7] Aliona Grati, *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Ediția a 2-a revizuită și completată, Editura Arc, Chișinău, 2018, pp. 502-503.

[8] *Ibidem.* p. 304.

[9] Suntem conștienți de faptul că într-o arhivă documentele sunt ordonate fie cronologic, fie alfabetic, însă aici ne referim la faptul că aceste documente nu sunt grupate tematic sau secvențial. În arhive, documentele așezate pe un raft, de exemplu, nu au aproape nimic în comun.

[10] Gabriela Gheorghișor, *Monograme: configurări ale prozei românești contemporane*, Editura Aius, Craiova, 2012, p. 87.

funcții: abație, închisoare și spital. Natura acestui loc este, însă, incertă, așa cum incertă este și identitatea personajului.

Monte Negro poate fi asociat cu un labirint. De-a lungul romanului, nimeni nu iese și nimeni nu intră în acest loc, excepție făcând personajul principal care la final reușește să părăsească locul. Însuși autorul menționează pe coperta a treia faptul că este vorba de „o aventură inițiatică a cărei miză ar putea fi tocmai Mântuirea sau, dacă vreți, ieșirea din labirint…". Analogia dintre Mântuire și labirint nu este întâmplătoare, deoarece în anumite ritualuri religioase din antichitate, pătrunderea într-un labirint era echivalent cu o coborâre în Infern [11], iar ieșirea din labirint echivala cu părăsirea definitivă a acestui loc.

Cu toate acestea, în cazul romanului lui Soviany nu putem vorbi de un infern propriu-zis, deoarece la început se menționează faptul că „aici poposesc cei ce doresc să-și refacă viața în colonii: suverani detronați, miniștri căzuți în dizgrație, prostituate îmbătrânite, câteva onctuoase sutane liliachii."[12] Altfel spus, cei care sunt acolo mai au o șansă de a-și remedia greșelile, ceea ce contravine concepției asupra infernului (iadului) din cultura antică și cea creștină, unde acest loc este destinat celor care nu au trăit o viață pe placul divinității. Putem vorbi mai degrabă de un purgatoriu, adică un loc în care ajung cei care nu au trăit o viață suficient de bună pentru a ajunge în rai, dar nici nu sunt condamnabili la chinurile iadului.

Cu toate acestea, personajele romanului traversează o serie de bolgii până când ajung în pragul transcendenței. Adina Dinițoiu numește romanul lui Soviany „roman inițiatic și decadent"[13]. Romanul lui Soviany este decadent în sensul în care „personajul însuși creează fictiv propriul său mediu și propriul său habitat. În locul perspectivei istorice și sociale, apare artificialitatea absolută. Lumea e doar o ficțiune neverosimilă care abia izbutește să supraviețuiască în stare de halucinație, asemeni delirului unui vizionar."[14] Perspectiva istorică și socială nu este înlocuită cu totul de „artificialitatea absolută". Personajul principal își mai aduce aminte din când în când de fostul său statut social și de anumite personalități și evenimente istorice, însă aceste momente sunt menite să evidențieze neverosimilitatea lumii pe care și-o creează personajul.

Această dublă clasificare plasează *Arhivele de la Monte Negro* într-o categorie unică, deoarece, spre deosebire de celelalte romane inițiatice din literatura română, aici inițierea nu se face cu scopul de a ajuta personajele să adopte o conduită morală mai înaltă. În cazul *Arhivelor*... putem vorbi de o inițiere în Rău. Cu toate că personajele se află într-un purgatoriu, acțiunile lor denotă un regres pe scara valorilor morale. Relația Naștenkăi cu personajul principal, aventurile ei cu celelalte personaje din Monte Negro sau intenția personajului principal de a o omorî pe Naștenka sunt tot atâtea semne ale decadentismului. Nietzsche asociază decadentismul cu o boală, considerând că a fi decadent înseamnă a fi un bolnav care cunoaște valoarea sănătății și de aceea este incapabil de a recunoaște valoarea bolii înseși, fără de care nu ar cunoaște valoarea sănătății.[15] În această accepțiune, inițierea în Rău a celor de la Monte Negro se produce în sens invers, cu cât ei sunt mai inițiați în Rău, cu atât sunt mai incapabili de a nu recunoaște Binele.

Chiar dacă vorbim de o inițiere în Rău, procesul inițierii trebuie condus – sau mai bine zis, declanșat – de cineva. În cazul nostru, tatăl personajului este cel care declanșează procesul inițierii mai întâi prin dispariția sa, iar apoi prin mesaje concrete trimise prin

---

[11] *Cf.* Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Traducere și postfață de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 91.

[12] Octavian Soviany, *Arhivele de la Monte Negro*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 7.

[13] *Cf.* Adina Dinițoiu, *op. cit.*

[14] Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1976, p. 273.

[15] *Cf.* Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Traducerea textelor din „Addenda" (2005) de Mona Antohi, Postfață de Mircea Martin, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 176.

intermediari. Chiar la începutul romanului asistăm la retragerea tatălui din cadru: „Cu puțin înainte de nașterea mea, tatăl meu se stabilise într-o țară îndepărtată. [...] Înainte de a pleca, tatăl meu poruncise ca toate portretele sale să fie distruse."[16] Nu peste mult timp, personajul principal primește invitația: „Apoi am fost anunțat că urmează să plec într-o călătorie: tatăl meu mă invitase să-l vizitez."[17] În mod tradițional, tatăl era cel care le transmitea copiilor știința vânătorii sau îi învăța meseria pe care o practica el însuși. Prin acestea, el îi învăța, practic, pe copii să-și câștige existența, devenind astfel un sprijin în învățare și un model pentru urmași. În cazul lui Lichtenstein/ Lucheni, absența fizică a tatălui echivalează cu lipsa sprijinului și cu lipsa unui model. Am putea chiar spune că „plecarea tatălui echivalează cu derealizarea unei lumi"[18]. Inițierea se produce în absența inițiatorului, personajul principal este lăsat să experimenteze lumea în care trăiește, iar reapariția tatălui coincide cu sfârșitul inițierii.

Hertha Perez este de părere că „istoria romanului nu este altceva decât istoria personajelor sale. Romanul își procură materia din viață, viața însemnând înainte de toate, trăire umană."[19] Urmând ideea autoarei putem afirma că personajele sunt cele care definesc natura unui roman, fiindcă ele sunt cele care generează acțiunea acestuia. Natura personajelor va defini natura romanului, astfel este imperios necesar să spunem câteva cuvinte și despre personaje.

Personajul literar poate fi definit ca o „individualitate cu trăsături morale și fizice distincte, pusă în lumină printr-un șir de întâmplări situate într-un anumit cadru temporal și social"[20]. Această definiție poate fi aplicată la personajele din *Arhivele de la Monte Negro* doar cu anumite nuanțări, fiindcă trăsăturile lor fizice nu sunt prezentate în roman sau cel puțin nu în sensul clasic. În roman regăsim foarte puține portrete fizice ale personajelor, trăsăturile fizice fiind importante doar în măsura în care influențează evoluția lor sau contribuie la identificarea sau diferențierea unor personaje. Fratele-stareț este personajul care are cel mai detaliat portret fizic din roman, portret despre care urmează să discutăm mai pe larg în cadrul acestei lucrări.

Dacă portretele fizice sunt neglijate, portretele morale și psihice sunt deosebit de puternic evidențiate. Acest dezechilibru pune în concordanță natura personajelor cu natura semitranscendentală a locului. Aflăm foarte puține lucruri concrete despre Monte Negro, cele mai importante detalii referitoare la natura acestui loc reies din acțiunile personajelor, respectiv din modul în care ele se raportează la acesta. Neglijarea tuturor aspectelor fizice atât în construcția personajelor, cât și în cea a spațiului vine în sprijinul afirmației că Monte Negro este, în plan simbolic, un purgatoriu.

Din punct de vedere terminologic, termenul de personaj provine din latinescul *persona, -ae* care are sensul de „mască de teatru", „rol", „actor". Această observație este deosebit de importantă în cazul nostru nu doar din cauza faptului că personajul principal are două „măști" (Ulrich von Lichtenstein și Luigi Lucheni), ci și pentru că fiecare personaj de la Monte Negro este asemenea unui actor. Fiecare dintre ele își asumă o idetitate mai mult sau mai puțin concretă, dar dincolo de acesta fiecare dintre ele joacă și un rol. Un exemplu elocvent ar fi Maria-Christiana care este, în plan simbolic, Sfânta Maria, însă ea își asumă rolul unei călăuze.

Odată cu ideile revoluționare ale romanticilor se schimbă și concepția scriitorilor asupra personajului. Dacă până în secolul al XIX-lea construcția personajelor urma un tipar

[16] Octavian Soviany, *op. cit.*, p. 5
[17] *Ibidem*., p. 6.
[18] Maria-Ana Tupan, *Eliticid: anatomia unui cuvânt*, în „Contemporanul. Ideea europeană" nr. 6 (735)/ 2013, p. 28.
[19] Hertha Perez, *Ipostaze ale personajului în roman*, Editura Junimea, Iași, 1979, p. VII.
[20] Aliona Grati, *op. cit.*, p. 374.

prestabilit sau nişte convenţii unanim acceptate în rândul scriitorilor, odată cu epoca romantică paradigma personajului se schimbă radical. Prima şi cea mai ilustrativă operă pentru această schimbare este romanul *Suferinţele tânărului Werther* de Johann Wolfgang Goethe[21]. „Se poate spune că odată cu destinul tânărului Werther începe căderea personajului, începe procesul său de disoluţie."[22] „Căderea" personajului trebuie înţeleasă în sensul în care acesta nu mai este o entitate concretă în roman cu trăsături fizice şi morale bine definite. Eroul modern este în cădere, se dizolvă, fiinţa sa devine neclară pentru cititor.

Un astfel de personaj este Ulrich von Lichtenstein şi/sau Luigi Lucheni. După cum putem vedea, nici măcar numele lui nu este cert. La un moment dat, el semnează nişte versuri compuse în adolescenţă cu numele de Ulrich von Lichtenstein, iar la puţin timp după acest moment el aude cum comisarul-şef îl numeşte Luchieni în loc de Lichtenstein. După aceea el mărturiseşte că „sunt pe punctul de a-mi aminti numele meu de familie, numele uneia dintre cele mai ilustre familii din Europa."[23] La finalul cărţii el este numit iarăşi Luigi Lucheni, astfel numele real al personajului principal rămâne într-o zonă incertă, la fel ca statutul său în societate. El se consideră pe rând un ofiţer ciung, descendentul unei familii nobile, simplu prizonier la Monte Negro, urmaşul lui Kostas Venetis, iar la final aflăm că este un bolnav cu tulburări mintale internat la un sanatoriu.

Lumea în care există Lichtenstein/Lucheni este compusă din memoriile sale relatate într-o stare de conştiinţă incertă. Conştiinţa sa este un izvor de ambiguităţi care generează o lume la fel de ambiguă şi incertă. În termenii lui Salvatore Battaglia l-am putea numi pe Lichtenstein/Lucheni un „erou diletant"[24] . Conform clasificării propuse de Vasile Popovici l-am putea cataloga pe Lichtenstein/Lucheni drept un personaj dialogic[25]. Pe urmele lui Mihail Bahtin, Vasile Popovici consideră că „personajul poate fi el însuşi o structură dialogală completă, ansamblu de voci, spaţiu subiectiv de conştiinţe întrepătrunse."[26] Fie că îl numim diletant sau dialogic, personajul principal al *Arhivelor...* rămâne un erou care „încarnează absurdul şi neverosimilul: o absurditate şi o neverosimilitate alimentate mereu din realitatea trăită [...]."[27]

Vorbind despre personajul Principele al lui Machiavelli, Salvatore Battaglia afirmă că „realitatea civilă şi socială în care e obligat să acţioneze e lipsită de lumina progresului. În numele lui, drumul umanităţii apare blocat şi interzis."[28] Această afirmaţie este valabilă şi în cazul Fratelui-stareţ, unicul conducător al locuitorilor din Monte Negro. Numele său sugerează faptul că este conducătorul unei mănăstiri şi am putea crede că într-o asemenea organizaţie şi conducerea mizează pe principiul fraternităţii, însă această aşteptare este contrazisă de portretul Fratelui şi de atitudinea restului personajelor faţă de el: „Fratele-stareţ are pielea măslinie a lui Venetis, dar este peste măsură de gras şi poartă pe cap o scufie mototolită de noapte. Graseiază neaşteptat de blajin, îi poţi surprinde însă adesea obrazul porcin schimonosindu-se într-o strâmbătură de ură. La apariţia lui, călugării se înghesuie să-i sărute marginea anteriului negru, iar din duşuri începe să curgă apă fierbinte, opărindu-ne corpurile mânjite de sus până jos cu noroi. Primim câte o bucată de săpun de rufe şi câte o ştergură aspră de cânepă. Fratele-stareţ se lasă dezbrăcat de călugări, arătându-şi fără ruşine pântecele enorm, sub care atârnă un penis ca de copil. Îl auzim cum se bălăceşte în cada de zinc şi scoate din când în când un oftat de plăcere."[29]

---

[21] *Cf.* Salvatore Battaglia, *op. cit.,* p. 149.
[22] *Ibidem,* p. 151.
[23] Octavian Soviany, *op. cit.,* p. 177.
[24] *Cf.* Salvatore Battaglia, *op. cit.,* p. 280.
[25] *Cf.* Vasile Popovici, *Lumea personajului,* Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997, pp. 171-209.
[26] *Ibidem.,* p. 199.
[27] Salvatore Battaglia, *op. cit.,* p. 275.
[28] *Ibidem,* p. 105.
[29] Octavian Soviany, *op. cit.,* p. 26.

Fratele-stareț este singurul personaj din roman care are un portret fizic prezentat cu lux de amănunte. Dacă avem în vedere faptul că personajul în general este „asimilat unui rol prin gruparea motivelor”[30], atunci putem afirma că descrierea detaliată a fizionomiei Fratelui-stareț nu este întâmplătoare, ci contribuie la conturarea rolului pe care acesta îl are în rândul locuitorilor din Monte Negro.

Prima trăsătură demnă de menționat este faptul că Fratele-stareț este „peste măsură de gras”, „are un obraz porcin” și „un pântec enorm”. În tradiția creștină, obezitatea era privită ca un semn al lăcomiei.[31] Fără îndoială, cel care aspiră la o funcție de conducere are o doză de lăcomie în sinea lui, iar dacă vorbim de o funcție de conducere care oferă putere absolută, afirmația nici nu poate fi pusă sub semnul întrebării. Asocierea obrazului cu imaginea unui porc denotă mentalitatea hedonistă a personajului. De la George Orwell încoace, imaginea foștilor și actualilor dictatori ai unor țări a fost pusă în relație cu cea a porcului[32]. Asemenea acestui animal, și dictatorii sunt neproductivi, pentru că ei ar trebui să lucreze pentru binele omenirii, însă ei au în vedere doar propriile lor interese, deci practic ei consumă din bunurile altora. Dictatorii au mereu în jurul lor o mână de oameni care îi servesc și îi îngrijesc, însă cu toate acestea foarte mulți dictatori nu au reușit să-și trăiască viața până la capăt, pentru că fie au fost omorâți în cadrul unei revoluții, fie au fost „distruși” de către adversarii lor politici. În cazul Fratelui-stareț, cel mai evident semn al grijii este faptul că „din dușuri începe să curgă apă fierbinte”[33], deoarece în Monte Negro nimeni altcineva nu se bucură de apă caldă.

„Strâmbătura de ură” este gestul care exprimă principiul de bază după care este guvernat Monte Negro. Nicio dictatură nu se poate baza pe iubire, pentru că iubirea presupune o conviețuire bazată pe ajutor reciproc, în timp ce dictatura se bazează pe executarea ordinilor date de conducător. Gabriel Liiceanu clasifică ura în trei categorii. Prima categorie este ura care provine din neputința de a iubi, care are la bază necontenita încercare a individului de a se compara cu ceilalți din jurul lui. A doua categorie este ura care se naște printr-un „mecanism de jefuire genetică și prin uzurpare”, ceea ce înseamnă că individul aspiră la un destin care i s-a dat altuia, astfel el îl urăște pe celălalt pentru simplul motiv că are destinul pe care și l-ar fi dorit primul. Ura spontană, a treia categorie, este cea pe care o simte Cain atunci când se supără pe fratele său, Abel, și îl omoară. Liiceanu observă că această ură spontană („necultivată”) se transformă în secolul al XX-lea într-o ură cultivată. Odată ce la sfârșitul secolului al XIX-lea câțiva oameni, în frunte cu Marx, descoperă faptul că „ura poate fi organizată” se pune în mișcare un sistem cu un program prestabilit, adică o ideologie.[34]

Ura Fratelui-stareț față de semenii săi este cea care alimentează sistemul după care funcționează „închisoarea” de la Monte Negro. În continuare vom numi acest loc „închisoare”, pentru că indiferent că vorbim de abație, sanatoriu, purgatoriu, infern sau labirint, Monte Negro rămâne un spațiu *închis* dominat de tendințe dictatoriale. Michel Foucault asociază verbele „a supraveghea” și „a pedepsi” cu „nașterea închisorii”. Filozoful francez observă că în procesul de formare a închisorii una dintre cele mai importante etape a fost „*delimitarea,* specificarea unui loc separat de toate celelalte și închis asupra lui însuși.”[35]

---

[30] Silviu Angelescu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985, p. 33.

[31] *Cf*. R. Woodhouse, *Obesity in art: A brief overview,* în „Frontiers of Hormone Research”, nr. 36/ 2008, pp. 271–286.

[32] Ne referim aici în principiu la *Ferma animalelor* de George Orwell, precum și la diferitele caricaturi și schițe grafice care au apărut în publicațiile din întreaga lume.

[33] Octavian Soviany, *op. cit.*, p. 26.

[34] *Cf*. Gabriel Liiceanu, *3 eseuri. Despre minciună. Despre ură. Despre seducție*, Editura Humanitas, București, 2013, pp. 65-80.

[35] Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, Traducere din franceză și note de Bogdan Ghiu, Control științific al traducerii Marius Ioan, Prefață de Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1997, p. 210.

În legătură cu această afirmație, Foucault menționează cazul închisorii din Louis-le-Grand, înființată în clădirea unei mănăstiri. Această închisoare va prelua modelul mănăstirii și va deveni un internat cu un regim de educare deosebit de performant.[36] Iată cum toți termenii pe care i-am folosit pentru a descrie toposul acțiunii romanului se reunesc sub denumirea de *închisoare*. Abația, sanatoriul, purgatoriul, infernul sau labirintul au două puncte comune: în primul rând fiecare se referă la un loc închis, iar în al doilea rând fiecare are scopul de a (re)educa niște oameni decăzuți din statutul lor social inițial (în cazul sanatoriului fiind vorba, desigur, de reeducare în sensul de a readuce pacientul de la o stare de conștiință incertă, decăzută la una normală sau cât mai apropiată de cea normală). Trebuie să menționăm și faptul că „deținuții" de la Monte Negro pot părăsi clădirea, dar numai cu supraveghetori, permisiune sau numai până la granițele impuse de rețelele de sârmă ghimpată: „Umblu la întâmplare, până când rețelele de sârmă ghimpată îmi atrag atenția că nu mai am voie să înaintez."[37]

O altă observație pe care putem să o facem în legătură cu principala trăsătură a închisorii de la Monte Negro este faptul că este un loc „închis asupra lui însuși". Aproape toate personajele din roman sunt închise în Monte Negro, iar locul în sine există doar în mintea tulbure a personajului principal. În altă ordine de idei, un loc închis este la rândul lui închis într-un alt „loc" închis (dacă ne permitem să numim „loc" mintea personajului principal). Această dublă închidere reprezintă o izolare completă de restul lumii. În acest context, deschiderea spațiului sau ieșirea din acest spațiu este cu atât mai dificilă, cu cât, dincolo de aceste două granițe închise, mai există și o ierarhie în rândul oamenilor închiși în acest loc.

După cum putem vedea, portretul fizic al Fratelui-stareț nu are doar rolul de a descrie personalitatea sa, ci și sistemul pe care acest personaj îl implementează în Monte Negro.

Nastenka este „partenera" personajului principal căreia i se dedică trei capitole din roman, devenind astfel unul dintre cele mai importante personaje care contribuie semnificativ la crearea lumii în care trăiesc. După ce personajul principal este mutat în casa de oaspeți, Nastenka devine paznica lui. Este important să menționăm și faptul că transferarea personajului în camera de oaspeți e decizia fratelui-stareț, ceea ce denotă o apropiere a personajului principal către conducătorul unității în care trăiește. În sprijinul acestei afirmații vin și următoarele vorbe ale personajului: „Prin bunăvoința fratelui-stareț am șampanie la discreție, iar starea mea obișnuită e o beție ursuză și mohorâtă."[38] Foucault observă că închisorile dispun de un sistem de supraveghere ierarhic.[39] Cu toate că relația personajului principal cu fratele-stareț se îmbunătățește, mai este nevoie de prezența Nastenkăi pentru a îndeplini criteriile de supraveghere ierarhică. Totuși, îmbunătățirea relației cu liderul suprem este un prim pas al personajului principal către ieșirea din labirint.

Despre Nastenka aflăm că este indolentă și neîndemânatică, îi place să se uite la Lichtenstein/Lucheni în timp ce mănâncă, îi place să umble în patru labe și scoate de sub mobile tot feluri de resturi. La un moment dat, Nastenka găsește sub pat un șoarece mort, care va deveni pe urmă jucăria ei preferată. Putem observa cum paznica dă dovadă de un comportament animalic. Latura animalică iese în evidență și mai mult în momentele de împreunare. Mai toate împreunările celor doi eșuează, împlinirea corporală a dragostei lăsându-se așteptată: „Limba nerușinată a Nastenkăi încearcă să-mi descleștеze buzele, trezind în corpul meu o înfiorare pidosnică. Mâna mea i se strecoară sub rochie. Urcă lent de-a lungul pulpelor ei de cocă, pe care începe să le frământe. Încerc s-o conving să se culce

[36] *Cf. ibidem.*, p. 210.
[37] Octavian Soviany, *op. cit.*, p. 68.
[38] Octavian Soviany, *op. cit.*., p. 49.
[39] Vezi Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, *ed. cit.*, pp. 250-258.

lângă mine, sub învelitoarea înflorată, pe care mi-a pus-o la dispoziţie fratele-stareţ. Dar Nastenka nu vrea nici în ruptul capului."[40]

Împreunările eşuează de cele mai multe ori din cauza refuzului Nastenkăi, dar şi când ea nu manifestă împotrivire, iubirea carnală a celor doi nu se împlineşte. În contextul unei închisori ca cea din Monte Negro, sexualitatea are un rol deosebit de important în viaţa „deţinuţilor". Tot Foucault este cel care afirmă că „dacă sexul este reprimat, adică destinat interdicţiei, non-existenţei şi tăcerii, fie şi numai faptul de a vorbi despre reprimarea lui seamănă întrucâtva oarecum cu o încălcare deliberată a unei legi. Cel care emite acest discurs se situează, fie şi numai într-o mică măsură, în afara puterii; el nu ţine seama de lege, anticipează chiar, într-un fel, o libertate viitoare."[41] Orice fel de sexualitate care nu are cadru legal e interzis în Monte Negro. Putem deduce această regulă din scena în care personajul principal şi Nastenka sunt prinşi în timpul unei încercări de împreunare. Spre marea uimire a personajului principal, el nu este bătut *din nou*, ci doar va fi obligat să o ia în căsătorie pe Nastenka şi să renunţe la camera de oaspeţi. Faptul că el se miră că nu este bătut demonstrează faptul că oricine săvârşeşte o abatere asemănătoare trebuie să suporte pedeapsa. Cu toate acestea, personajul principal îşi asumă riscul şi îşi ascultă instinctele primordiale. Conştient sau nu, prin aceste mici încercări de împreunare el se revoltă, de fapt, împotriva sistemului şi aspiră la libertate. Faptul că împreunarea se săvârşeşte foarte rar în propriul sens al cuvântului denotă faptul că el, personajul principal, nu are suficientă putere să se revolte cu toată fiinţa sa împotriva sistemului. El nu este capabil să iniţieze o revoltă care să schimbe sistemul, revolta lui se consumă în fapte mărunte care au rezultate doar la nivel individual.

Din punctul de vedere al creştinismului, cadrul legal în care poate avea loc actul sexual este căsătoria. Căsătoria şi sexualitatea puse laolaltă sunt un paradox, deoarece „aşa cum omorul comis prin sacrificiu este în însuşi principiul său interzis, şi actul sexual săvârşit în cadrul căsătoriei va fi făcut, în însuşi principiul său, obiectul unei interdicţii [...]."[42] Omorul (interdicţia) transpus într-un alt cadru (sacrificiul) schimbă semnificaţia interdicţiei, cu toate că acţiunea în sine nu îşi schimbă natura: ea va presupune în continuare sugrumarea vieţii unui om. Avem de-a face cu o situaţie similară şi în cazul erosului. Actul sexual în sine reprezintă o greşeală în faţa divinităţii, însă săvârşirea aceluiaşi act într-un alt cadru (căsătoria) nu contravine niciunei legi. Punând laolaltă ideea lui Foucault cu cea a lui Bataille putem spune că în urma căsătoriei personajului principal cu Nastenka actul sexual (sau cel puţin încercările de această natură) nu îşi pierd semnificaţia de aspiraţie la libertate, pentru că nu se schimbă esenţa acţiunii.

În concluzie, putem considera că titlul reprezintă o cheie de lectură deosebit de importantă, oferind indicaţii în ceea ce priveşte construcţia textului, accentuând totodată şi importanţa locului în care se desfăşoară acţiunea. Personajele îşi construiesc propria lume în care există, lumea aceasta aflându-se la graniţa dintre vis şi realitate. Visul nu este o alternativă pentru real, ci este un element complementar. Numai la graniţa între vis şi realitate poate exista un loc ca Monte Negro, un loc al „reeducării" destinat celor care nu şi-au trăit viaţa conform legilor umane şi divine. Totuşi, faptul că personajul principal reuşeşte să părăsească acest loc şi să se reîntâlnească cu Tatăl ne permite să afirmăm că Monte Negro este o anticameră a infernului, un purgatoriu care oferă posibilitatea de a evita chinurile infernului.

## BIBLIOGRAPHY

[40] Octavian Soviany, *op. cit.*, p. 50.
[41] Michel Foucault, *Istoria sexualităţii. Voinţa de a şti*, Traducere de Cătălina Vasile, Editura Univers, Bucureşti, 2004, p. 10.
[42] Georges Bataille, *Istoria erotismului*, Traducere din limba franceză şi prezentare de Bogdan Ghiu, Editura Trei, Bucureşti, 2005, p.121.

## I. Bibliografia operei

1. Soviany, Octavian, *Arhivele de la Monte Negro*, Editura Cartea Românească, București, 2012

## II. Bibliografie generală

1. Bataille, Georges, *Istoria erotismului*, Traducere din limba franceză și prezentare de Bogdan Ghiu, Editura Trei, București, 2005
2. Chisholm, Hugh (ed.). *Encyclopædia Britannica*. Vol. 2 (11th ed.). Cambridge University Press, 1911
3. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Traducere și postfață de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
4. Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, Traducere din franceză și note de Bogdan Ghiu, Control științific al traducerii Marius Ioan, Prefață de Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1997
5. Foucault, Michel, *Istoria sexualității. Voința de a ști*, Traducere de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004
6. Liiceanu, Gabriel, *3 eseuri. Despre minciună. Despre ură. Despre seducție*, Editura Humanitas, București, 2013

## III. Bibliografie critică și teoretică

### A. Volume

1. Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985
2. Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1976
3. Gheorghișor, Gabriela, *Monograme: configurări ale prozei românești contemporane*, Editura Aius, Craiova, 2012
4. Perez, Hertha, *Ipostaze ale personajului în roman*, Editura Junimea, Iași, 1979
5. Popovici, Vasile, *Lumea personajului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997
6. Ricoeur, Paul, *Time and Narative*, vol. 3, Traducere în limba engleză de Kathleen Blamey și David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago și Londra, 1988

### B. Periodice

1. Corneanu, Luminița, *În labirint*, în „România literară”, nr. 23/2012
2. Diniţoiu, Adina, *Un roman iniţiatic şi decadent*, în „Observator cultural”, Nr. 377 / 26 iul.-1 aug. 2012
3. Tupan, Maria-Ana, *Eliticid: anatomia unui cuvânt*, în „Contemporanul. Ideea europeană” nr. 6 (735)/ 2013

### C. Dicționare

1. *** Dicționarul explicativ al limbii române, Ediția a 2-a revizuită și adăugită, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009

2. Grati, Aliona, *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Ediția a 2-a revizuită și completată, Editura Arc, Chișinău, 2018

## *THE MEMORIALISTIC CHARACTER OF DIMITRI BOLINTINEANU'S TRAVELS*

**Luciana Chiric (Lupu)**
**PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați**

*Abstract: Dimitrie Bolintineanu's travels have contributed to the enrichment and development of our modern literature. The interest of European writers in the realities of the Orient began to manifest itself more intensely in the second half of the eighteenth century, gaining a special scope under the auspices of Romanticism. The journeys undertaken in this era entail the appearance of a new kind of writings, memorials and travel notes. The travel memorials of Romanian writers express the desire to reorganise the world through travel, classify and rank it. In his notes it can be identified that Dimitrie Bolintineanu passes from the admiration of nature to a devouring passion from the pilgrim, springing from the desire to confront the external reality with the inner meditation. The memorialist describes himself as a narrator, actor, experimenter and object of experiment, the memorialist of facts, the hero of his own history in a foreign theater.*

*Keywords: travel memorial, memorialist writer, external reality, Orient*

Teodor Vârgolici îl descrie pe Dimitrie Bolintineanu ca fiind un „spirit proetic, devorat de pasiunea scrisului, cu mai multă sau mai puțină autoexigență, stimulat poate și de necesitățile epocii de formare și consolidare a literaturii române moderne."[1] Teodor Vârgolici este de părere că, de-a lungul timpului, despre Dimitrie Bolintineanu s-au scris multe aprecieri istorico-literare și critice, monografii și studii vaste despre opera sa și amintirile din călătoriile făcute de către poet. În ceea ce privește viața sa, s-au spus cuvinte exagerate, s-au adus în atenția publicului merite deosebite, aprecieri care au durat o lungă perioadă de timp, apoi brusc a fost denigrat, fără discernământ de cei care l-au aclamat în perioada de glorie au comentat în mod „exagerat"[2] neîmplinirile sale. Miron Nicolescu apreciază scrierile lui Bolintineanu afirmand că lucrarea poetică formată din poezie lirică și narativă formează principala sa producție, „limba lui este dulce, mlădioasă, stilul curent, ornat cu figuri".[3] Criticii literari subliniază faptul că cititorii lui Bolintineanu sunt dezamăgiți de „ puțina sa vibrație în fața peisajelor luminoase, a tonurilor vii și variate, ca aspectul Bosforului."[4]

Creația lui Dimitrie Bolintineanu este vastă și variată, de la poezia lirică la epopee, de la balada fantastică și istorică la satiră, de la fabulă la poemul dramatic, de la publicistica politică și literară la vieți romanțate și de la roman la teatru istoric. Se poate afirma, astfel, că opera sa cuprinde toate speciile și genurile literare. Dintre toate acestea, se remarcă memorialele de călătorie, care se diferențiază de scrierile de acest tip de până la acea vreme și marchează evoluția literaturii române de călătorii.

Memorialele sale de călătorie poartă amprenta sa de pașoptist aflat în exil și a influenței curentului romantism asupra epocii. Este cunoscut faptul că romanticii erau atrași de Egipt, de tărâmurile persane și arabe, de Locurile Sfinte sau de vechea Eladă. Dimitrie Bolintineanu, asemenea altor romantici, dorea să cunoască noi țări, să se plimbe în locuri nevizitate în trecut, să afle mai multe despre vechi civilizații. Călătoria, pentru el, era o încântare. George Pavelescu susține că opera lui Bolintineanu adună laolaltă amintirile,

[1] Vârgolici, T., *Idei și idealuri literare*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 143.
[2] Vârgolici, T., *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*, Editura Minerva, București, 1971, p. 15
[3] Dimitrie Bolintineanu, „Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria", notă biografică introductivă de Miron Nicolescu, Ed. Librariei Leon Alcalay, Calea Victoriei,nr.37, București,pagina IV
[4] Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu," Istoria literaturii române moderne", Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p.109

nefericirea, fericirea, tristețea, bucuria, nedreptatea, idealurile și suferința ca într-o cutie a Pandorei, dând astfel un farmec aparte vieții.

Ovid Desusianu afirmă despre această plăcere a lui Dimitrie Bolintineanu de a călători că, asemenea lui Tudor Argezi, „exotismul pe care îl aduce din călătoriile din Orient era desigur o convenienţă a vremii, datorită însușirei romantice, dar are și o altă semnificație, pentru că într-adevăr Bolintieanu cînd a poetizat viziunile lui din călătoriile spre Bosfor, ne face impresia că își regăsește sufletești reminiscențe ancestrale, care au ecou în versurile lui."[5]

În mod similar, poeziile care au rezultat în urma impresiilor acestor călătorii accentuează predispozițiile sale prin entuziasmul verbal dusă la extaz, prin vocabularul care include cuvinte provenite din spațiul oriental și cuvinte care exprimă trăirile intense ale acestuia.

Un exemplu în acest sens este memorialul *Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria*, pe care l-a publicat în anul 1858. Acest memorial amintește evenimentele petrecute după înfrângerea revoluției pașoptiste și drumul parcurs de Bolintineanu, în toamna anului 1851 de la Paris la Constantinopol. Din fruntaș al revoluției devenit exilat, Bolintineanu, în Imperiul otoman, obține un împrumut de la Constantin Polihroniade, însă nu reușește să îi restituie banii până la finalul vieții. I.Negoițescu este de părere că cea mai importantă dintre călătoriile lui Bolintineanu este cea de pe Dunăre și în Bulgaria, considerată esențială pentru evoluția epicului românesc. În opinia lui I. Negoițescu, „istorisirile doctorului I.Franț ne introduc cu aproape un veac înainte în Halimaua adevărată a lui Panait Istrati din Kyra Kyralina, din Cosma, adică în acel univers balcanic fabulos, cu haiduci, cu pătimiri senzuale atroce, cu licăriri fastuoase printr-o neperdeluită mizerie umană".[6]

În opinia lui Manolescu, Bolintineanu este „ cel mai plat didact, cel mai plicticos documentar dintre toți călătorii noștri din secolul trecut."[7]

Un alt exemplu este *Călătorii la Ierusalim în sărbătorile Paștelui și în Egipt,* publicat în 1856. Aflat pe vaporul „Merse", întâlnește un englez de cincizeci și cinci de ani care s-a născut în Orient, un pașă însoțit de douăzeci de robi, o doamnă în vârstă care mergea în Palestina și avea un câine și o tânără însoțită de tatăl său, care era un lord englez în vârstă. Se opresc la Smirna după ce intră în Marea Egee prin strâmtoarea Dardanele, apoi ajung la Rodos, Tripoli și Latachea, pornesc spre Beirut și, după o escală, debarcă la Iaffa, unde doreau să viziteze schitul latinilor, despre care au auzit că primește vizitatori de origini și culte diferite și îi tratează foarte bine.

Cu toate acestea, nu vizitează acel schit, ci merg într-un loc despre care nu s-a mai scris pentru a afla cum sunt tratați românii de către greci. Ajuns la schitul grecesc, este dezamăgit la vederea unei grămezi de pietre pe care o considera zidită fără gust sau simț al artei și care avea curți mari ca întindere și numeroase. În momentul în care întâlnește persoanele de acolo, crede despre aceștia că sunt un grup de țigani călători.

Următoarea destinație este Ramla, apoi Lida. După ce se întoarce la Iaffa, merge spre Ierusalim și intră prin poarta Betlehemului. Pe urmă, vizitează locurile cunoscute din legendele biblice: valea lui Iosafat, Muntele Măslinilor, Grădina Ghetsimani. Se infiltrează printre pelerinii care porneau spre râul Iordan pentru a vedea convoiul care trezea în el sentimentul de curiozitate. Revine în Ierusalim după ce vizitează Ierihonul și Marea Moartă și participă la slujba Învierii în sâmbăta Paștelui. Din motive financiare, alege să nu viziteze Nazaretul sau Muntele Tabor, ci să meargă la Bethlehem.

---

[5] Rusu, V., *Evoluția estetică a limbei române,* în *Opere*, vol. III, Editura Minerva, București, 1977, p. 468.
[6] I.Negoițescu, Istoria Literaturii române (1800-1945), Volumul I, Editura Minerva, București, 1991, p.79
[7] Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură, Ed. Paralela 45, 2008, Pitești, p.211

Ajuns la Iaffa încă o dată, urcă într-o corabie pentru a merge în Egipt. Din portul Alexandria, merge la coloana lui Pompei și băile Cleopatrei, apoi la Cairo. Pe Nil, pe vasul pe care se afla, întâlnește hagii sau pelerini de origine turcă aflați în drum spre Meca. De la Bulac spre oraș merge cu o căruță trasă de doi catâri, apoi vizitează geamia Calaum și mânăstirea St. George.

Consideră că împrejurimile orașului Cairo sunt o pădure împietrită, alcătuită din roci care se aseamănă cu niște copaci prăbușiți pe pământ. Piramidele și sfinxul constituie punctul culminant al vizitei lui Dimitrie Bolintineanu în Egipt. Ruinele fostele cetăți Memfis și piramidele de la Sakkarah îi atrag, de asemenea, atenția într-un mod plăcut. Se întoarce la Alexandria, unde așteaptă bani de la Polihroniade pentru a-și continua călătoria în alte locuri.

O altă călătorie a sa pornește din dorința de a afla mai multe despre românii din Macedonia. În volumul *Călătorii la românii din Macedonia și Muntele Athos sau Santa-Agora*, publicat în 1863, își motivează dorința și curiozitatea sa, spunând „Voiam să văd cu ochii dacă acest popor există, dacă păstrează limba, datinele sale”[8]; „cată să aibă conștiința naționalității sale”[9]

Această călătorie este posibilă în condițiile în care, în acea perioadă, mai exact încă din 1849, N. Bălcescu dorea să trimită pe cineva în acel loc, cu scopul de a combate politica de deznaționalizare a stăpânirii grecești. Ion Ghica îi dă această sarcină lui Dimitrie Bolintineanu și îi cere sprijinul generalului și scriitorului polon, Sadyk-efendi (cunoscut și drept Mihail Czaykowski), care a devenit musulman, pentru a pune vorbă la Poarta Otomană în favoarea trimiterii lui Bolintineanu.

Trimisul român pleacă pe vasul „Lloyd”, poposește în Salonic unde este călduros primit de o persoană care purta același nume de familie ca al tatălui său. Cei doi, împreună cu un rob, merg spre muntele Olimp, trecând prin satul Caterina și odihnindu-se la mănăstirea Scala. Pe urmă, văd râul Peneu și valea Tempei.

Condițiile meteo neprielnice îi împiedică să ajungă pe vârful muntelui, fapt ce îl face să pună la îndoială legendele: „Închipuiți-vă că acesta era Olimpul, unde zeii se adunau în consiliu, și mai des încă în banchete, unde curgea nectarul în cupe de aur, unde mirosea ambrozia! După spusa poeților antici, locul zeilor trebuia să fi fost în vîrful muntelui. Dar acest vîrf este coperit de nea; aerul înghețat, zeii și mai ales zeițele nu erau bine coperite; dimpotrivă lăsau să se dorească mult, sub acest raport. Poate că acea adunare se făcea mai jos, în locul monastirii de astăzi, spre exemplu. Oricum va fi adevărul, noi nu mai puturăm a lupta cu frigul și coborîrăm, plîngînd pe bieții zei, expuși la nea și frig.”[10]

După o ședere de patru zile în Salonic, pleacă în Monastir și se oprește pe drum la Pella, unde vizitează „urme ale gloriei atîtor poporațiuni ce nu mai sînt”[11], la Edesa și la Ostrov. Călătoria sa este curmată drusc după ce, „în timpul studiilor mele despre români, căzui lînced de friguri intermitente în Monastir”[12]. Macedonele au ca sursă de inspirație această călătorie. Th. Capidan, în *Scrierile lui Dim. Bolintineanu despre Macedonia*, publicat în *Omagiu lui I. Bianu* în anul 1927, remarcă faptul că evenimentele petrecute în Caterina și pe Muntele Olimp sunt relatate în detaliu și au caracter veridic, spre deosebire de evenimentele de la Salonic, Ienige, Pella și Vodena care prezintă elipse.

El contestă vizita lui Bolintineanu de la Monastir și Bitolia, pe motiv că relatarea lui Bolintineanu nu este suficient de detaliată pentru a fi veridică. Teodor Vârgolici, însă,

[8] Bolintineanu, D., *Călătorii la românii din Macedonia și Muntele Athos sau Santa-Agora*, disponibil online https://banatulsarbesc1.files.wordpress.com/2018/02/bolintineanu-calatorii-la-romanii-din-macedonia1.pdf, p. 294.
[9] Ibidem.
[10] Ibidem, p. 316.
[11] Ibidem, p. 322.
[12] Ibidem, p. 379.

combate acest argument cu afirmațiile poetului referitoare la starea sa de sănătate care l-a împiedicat să exploreze în amănunt locurile vizitate. Bolintineanu, în lucrarea sa, susține că a povestit nu doar din prisma propriei experiențe, ci și din prisma informațiilor provenite din alte surse.

Se întoarce în Constantinopol și pleacă pe insula Samos în vara anului 1856, unde stă zece luni. Împreună cu Ion Ghica, călătorește pe coastele Asiei Mici. Evenimentele petrecute sunt consemnate în *Călătorii în Asia Mică*, publicat în 1867. Ajung la Panormus și vizitează ruinele templului lui Apolon Didimien, cetatea Milet. În drumul lor îl întâlnesc pe consulul englez Newton, care îl cunoștea pe Ion Ghica, și vizitează mormântul regelui Mausol și al reginei Artemisa. În portul Kos, Ion Ghica și Dimitrie Bolintineanu sunt primiți cu onoruri de către guvernul local. Pe drum spre Samos, condițiile meteo sunt din nou neprielnice, iar cei doi tovarăși se văd nevoiți a pescui sau a privi turcii care trăgeau cu tunul timp de trei zile, pe mare.

Bolintineanu va călători la Smirna, făcând un popas la Scala-Nova, de unde pornește către ruinile Efesului. După ce ajunge în Smirna, vizitează ruinele de la Assos, unde vede templul de pe Acropolis, apoi merge pe insulele Canaris și Tenedos, care sunt menționate în *Fragment din călătoria d-lui D. Bolintineanu în Arhipel*, apărut în *calendar istoric și literar pe anul 1860*.

Pe 20 septembrie 1857, Bolintineanu pleacă din Constantinopol spre țara sa după nouă ani de exil. Drumul spre casă este încărcat cu emoții profunde legate de reîntâlnirea cu cei dragi, moment în care timpul pare distorsionat, oprit în loc. El mărturisește acest lucru în *Călătorii în Moldova*, publicate în *Calendar istoric și literar pe anul 1859*. Călătoria este întreruptă la Galați, de unde pornește spre Brăila cu scopul de a vizita niște prieteni. Un episod semnificativ este acela al întâlnirii unui tânăr ofițer de grăniceri care este profund emoționat la vederea numelui său.

La Iași este întâmpinat călduros și invitat în cercul deputaților din partida națională, care era condusă de Costache Negri și Mihail Kogălniceanu. Cei doi lideri reușesc să îl impresioneze pe Dimitrie Bolintineanu prin modul în care menținеau unitatea în rândul politicienilor. Este invitat de caimacanul Moldovei și întâlnește persoane influente. Cu toate acestea, nu își găsește locul în rândul acestora și afirmă că preferă modestia și onestitatea în detrimentul opulenței. El participă și la ședința divanului ad-hoc din Moldova, în urma căreia s-a votat unirea cu celelalte țări românești.

În acea perioadă, scriitorii, în memorialele de călătorie, doreau să informeze lectorii, să le transmită cât mai multe informații despre locuri care erau necunoscute pentru ei. În consecință, lucrările lor aveau aspectul unor tratate enciclopedice, menite să cuprindă informații de ordin geografic, cultural, etnic, istoric sau demografic provenite din diverse surse sau traduse și reformulate fără a fi menționată sursa lor. În mod similar a scris și Bolintineanu. El nu a pus accentul pe impresiile și emoțiile sale, dorind mai mult să furnizeze informații care să fie utile pentru viitoarele generații. Din acest motiv pot fi identificate pasaje care au caracter enciclopedic, încărcate de conținut informativ, lipsite de implicare afectivă. Narațiunea este adesea întreruptă de pasaje în care descrie în mod obiectiv locurile vizitate. Aceste pasaje informative rezultă din consultarea surselor din perioada Antichității sau din epoca sa, mai puțin aduse în atenția publicului de la acea vreme: *Istoria* scrisă de Herodot, *Voyage en Sirie et en Egypt* de Volney, *L'Egypte ancienne* de Champollion-Figeac, *La Bulgarie Chrétienne, impressions et visions* de Henri Cantel, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* scrisă de Chateaubriand, *Asie Mineure* de Le Bas sau de Ch. Texier și *Palestine* de Munk.

Cu toate acestea, dincolo de caracterul enciclopedic, informativ al însemnărilor sale, se remarcă și nota personală a lui Dimitrie Bolintineanu. Odată cu trecerea ireversibilă a timpului, multe dintre locurile deschise fie au dispărut, fie s-au schimbat în mod semnificativ,

însă paginile scrise de Bolintineanu rămân la fel de valoroase şi pline de farmec, reuşind să conserve tablouri ale trecutului, animate de oameni ai timpului de odinioară, cu moravurile, tradiţiile şi credinţele lor, şi să surprindă amănunte şi întâmplări care reuşesc să trezească sentimentul de curiozitate în sufletul oricărui cititor, fie el contemporan cu autorul sau unul care trăieşte în zilele noastre.

Călătoria pe Dunăre este relatată sub forma unui tablou desprins din natură. Peisajul sălbatic şi liniştea tristă şi profundă a valurilor spulberate la contactul cu stâncile accentuau impresia de hipnoză vizuală. Un alt element, râul Cerna, atrăgea atenţia prin modul în care se vărsa în fluviu, se afla în apropierea ruinelor unei cetăţi, considerată de alţi autori vechi a avea origini romane. Inscripţiile, însă, indicau faptul că acea cetate era mai degrabă o staţie romană.

În însemnările sale din călătoria pe fluviul Dunărea, autorul îşi aminteşte că în 1848 a fost închis timp de trei zile alături de alte şaisprezece persoane şi că au mers împreună până la Semlin prin Giurgiu, pe Dunăre, unde au văzut insula Adacale, cu turn, aparţinând Turciei. Pentru a ajunge pe insulă, au fost nevoiţi să meargă pe jos, din imposibilitatea de a înainta cu barca. Insula avea o lungime de 1800 de paşi şi o lăţime de patru sute de paşi, reprezentând o fortăreaţă care nu părea să prezinte urme ale antichităţii.

El dedică rânduri descrierii pasagerilor care îl însoţeau pe vas într-o noapte de toamnă ploioasă, reuşind să redea atmosfera şi proveniența pasagerilor, discursul doctorului german şi a doamnei de origine engleză sau cina de la cârciumă. Pe urmă, revine la descrierea drumului de la Orşova la Cladova, mărturisind că „această frumuseţe impozantă şi sălbatică poate să rivalizeze cu cele mai renumite locuri din lume”[13].

Referitor la Dunăre, reaminteşte opinia lui Herodot, care consideră acest fluviu un mare râu şi iarna, şi vara, deoarece primeşte apele mai multor râuri. Printre cele cinci râuri menţionate se numără şi Prutul şi Argeşul. Vizita la fortăreaţa Fetişlan îl face să se gândească la cele cinci fortăreţe din Serbia care erau ocupate de o garnizoană turcească.

În plin romantism românesc, efervescenţa spirituală specifică epocii hrăneşte aceeaşi dublă orientare, către fascinaţia exercitată de misteriosul Orient şi către garanţia progresului şi a civilizării prin cultură, asigurată de Occident[14].În acest context, indiferent cum am privi lucrurile, “călătoria nu înseamnă, cum va însemna către sfârşitul secolul XX, deteritorializare, ci chiar teritorializare, adică luare în posesie a unui teritoriu care, de drept, îţi aparţine.”[15] Memorialele de călătorie ale scriitorilor români suprapun spiritului romantic şi condiţionărilor tematico-formale obligatorii dorinţa de a reorganiza lumea prin călătorii, de a o ierarhiza şi clasifica.[16]

Scriitura memorialistică se construieşte ca rescriere a Celuilalt şi a lumii sale, printr-o suită de imagini care funcţionează ca traducere a Celuilalt şi ca auto-traducere[17]. Iar memorialistul se auto-transcrie ca „narator, actor, experimentator şi obiect de experiment, memorialistul faptelor şi gesturilor sale, eroul propriei istorii într-un teatru străin, pe o scenă îndepărtată, însă actualizată prin povestire.”[18]

Între ceea ce Mircea Zaciu numeşte mimetism[19] , şi Teodor Vârgolici „tristeţi şi stări elegiace”[20], scriitura din memorialul de călătorie al lui Bolintineanu respectă modelele

[13] Nicolescu, M. *D. Bolintineanu. Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*, Editura Librăriei Leon Alcalay, Bucureşti, p. 22.
[14] Mircea Zaciu, Ordinea şi aventura, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 158
[15] Cornel Ungureanu, Literatura română, azi. Muntenia, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 26.
[16] Daniel-Henri Pageaux, Literatura generală şi comparată, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 47
[17] Idem, p. 88.
[18] Idem, p. 50
[19] Mircea Zaciu, op.cit., p. 149. În această ordine de idei, criticul îl numeşte pe memorialist „cruciat întors din expediţie, povestind despre ţinuturi stranii, incredibile, îmbibate de atâta istorie şi culoare încât cititorul simte saturaţia obosită a unei mode ajunse la forme hipertrofice: ruinurile, care fuseseră o ispită şi o cochetărie pentru

franceze cu suficientă obedienţă, atât formal, cât şi tematic, (re)inventând Orientul lui Volney (Voyage en Syrie et en Egypte, din 1787) sau al lui Chateaubriand (Itinéraire de Paris à Jérusalème, din 1811) – şi reinventându-l şi pe memorialist. Epigon declarat al acestora, de la care preia – sau cu care împărtăşeşte – „nestatornicia şi învolburarea sensibilităţii romantice”[21] , Bolintineanu se detaşează, totuşi, de spiritele tutelare ale generaţiei sale prin componenta expresiv-dinamică a scriiturii sale, aflată în proximitatea observaţiei realiste.

În concluzie, imaginile concrete, pitoreşti – monocrome şi sărace, adesea – concură şi la elaborarea ipostazei călătorului modern, a memorialistului a cărui privire înregistrează tocmai disonanţele, abaterile de la modelul livresc.

## BIBLIOGRAPHY


- Bolintineanu, Dimitrie, „*Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*”, notă biografică introductivă de Miron Nicolescu, Ed. Librariei Leon Alcalay, Calea Victoriei,nr.37, Bucureşti;
- Bolintineanu, D., *Călătorii la românii din Macedonia şi Muntele Athos sau Santa-Agora,*disponibilonlinehttps://banatulsarbesc1.files.wordpress.com/2018/02/bolintineanu-calatorii-la-romanii-din-macedonia1.pdf;
- Cioculescu, Şerban, Streinu V.,Vianu,Tudor ” *Istoria literaturii române moderne*”, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971;
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, 2008, Piteşti;
- Negoiţescu, I., *Istoria Literaturii române (1800-1945), Volumul* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1991;
- Nicolescu, M. *D. Bolintineanu. Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*, Editura Librăriei Leon Alcalay, Bucureşti;
- Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală şi comparată*, Editura Polirom, Iaşi, 2000;
- Rusu, V., *Evoluţia estetică a limbei române,* în *Opere*, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 468.
- Ungureanu, Cornel, *Literatura română, azi*. Muntenia, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003;
- Vârgolici, T., *Idei şi idealuri literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987;
- Vârgolici, T., Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa, Editura Minerva, Bucureşti, 1971;
- Vârgolici T., *Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972;


scriitorii din generaţia precedentă” devin „simple clişee, iar o anumită sensibilitate receptivă la modele”, „mimetism”.

[20] Teodor Vârgolici, Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 200.

[21] Idem, p. 173.

- Zaciu, Mircea, *Ordinea şi aventura,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 158;
- Zalis, Henri, *Scriitori pelerini*, Editura pentru turism, 1973.

## *ARGHEZIAN PSALMS / HYMNS OF IOAN ALEXANDRU*

**Maria Bocoi**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: The psalms belong to the Arghezian philosophical lyricism and express the drama of the modern man forced to live in a profane world abandoned by God and devoid of the miracles that the old world was full of.*
*The title of these poems, around 16, scattered in volumes from all stages of Arghesian creation highlights the differences between Christian spirituality and modern mentality, restless, pragmatic, modern man being pressed by loneliness and aspiring to the Divinity with which he wants to communicate, but this the desire is expressed în a special way, sometimes even defiant.*
*The Arghezian psalms thus mention only by title the 150 psalms from the old testament, most of them belonging to David, the father of the wise king Solomon, psalms that were songs of glory of the Divinity.*
*It should be mentioned that Ioan Alexandru did not accidentally prefer the anthem. He was one of the most profound Christian poets, influenced by Byzantine poetry, the Psalms of David, the Roman Melody or the Song of Songs (which he translated from Hebrew), but at the same time he was a poet of the liturgical life of the Transylvanian village (such as Goga or Coșbuc).*
*John Alexander always sought a meaning for the life of his people and found it in the Love of the Fatherland, in the confession of the Resurrection of Jesus Christ, which is the occasion of the greatest joy, în the poetry that by winning inside has the right to tell people the Truth. All this was understood by the poet looking for the primary source of his song that he found în the world of the village.*

*Keywords: hymn, psalms, poetry, christian, divinity*

Psalmii aparțin liricii filozofice argheziene și exprimă drama omului modern silit să trăiască într-o lume profană părăsită de Dumnezeu și lipsită de miracolele de care lumea veche era plină.[1]

Titlul acestor poezii, în jur de 16, risipite în volume din toate etapele creației argheziene evidențiază diferențele dintre spiritualitatea creștina și mentalitatea moderna, neliniștită, pragmatica, omul modern fiind apăsat de singurătate și aspirând la Divinitate cu care vrea să comunice, dar aceasta dorința este exprimata într-o manieră aparte, uneori chiar sfidătoare.

Psalmii arghezienii amintesc astfel numai prin titlu de cei 150 psalmi din vechiul testament, aparținând cei mai mulți lui David, tatăl înțeleptului rege Solomon, psalmi ce erau cântece de slava ale Divinității.

Trebuie menționat că Ioan Alexandru nu a preferat, întâmplător, imnul. El a fost unul dintre cei mai profunzi poeți creștini, influențat de poezia bizantină, de *Psalmii* lui David, de Roman Melodul sau *Cântarea Cântărilor* (pe care a și tradus-o din limba ebraică), dar în același timp a fost și un poet al vieții liturgice a satului transilvan (precum Goga sau Coșbuc).

Ioan Alexandru a căutat mereu un sens al vieții neamului său și l-a găsit în *Iubirea de Patrie*, în mărturisirea Învierii lui Iisus Hristos, care este prilejul celei mai mari bucurii, în poezia care biruind lăuntric are dreptul să vestească oamenilor Adevărul. Toate acestea le-a înțeles poetul căutând izvorul primar al cântului său pe care l-a aflat în lumea satului.

Una din laturile dominante ale poeziei argheziene stă sub semnul căutărilor filozofico-

[1] https://www.scritub.com/literatura-romana/Psalmii-de-Tudor-Arghezi-preze6210102013.php, accesat 5 mai 2021, ora 10.

religioase. Ca toți marii poeți ai lumii, Arghezi a fost răscolit de-a lungul întregii sale vieți de o serie de probleme fundamentale pentru cunoașterea rostului omului pe pământ, a începuturilor existenței acestuia în univers, a perspectivelor care i se deschid morții care pune capăt zbaterilor lui continui pentru înfrumusețarea vieții pe care vrea s-o clădească urmașii săi. Până să ajungă la cunoașterea și însușirea filozofiei materialist-științifice clarificatoare, poetul s-a războit cu fantomele Divinității și morții, ale vieții viitoare - într-o luptă piept la piept dramatică și îndârjită al cărei rod literar îl constituie unele dintre cele mai strălucitoare creații poetice argheziene. Ispita cunoașterii, setea devorantă, biciuitoare de-a străpunge cu mintea necunoscutul, care, pe aceeași măsură cu care poetul se apropia de el, părea a se depărta de mijloacele de pătrundere și de înțelegere ale lui, sta la baza unei mari părți din opera de până la Eliberare a scriitorului.

Motivul căutării Divinității, prezent în poezia argheziană încă de la primele debuturi ale poetului, devine în Psalmi o obsesie tiranică, înfrigurata căutare care se prelungește până în *Stihuri de seară* și *Hore* și în multe alte poezii și scrieri în proză ale poetului. Această dramă a căutărilor obsedante capătă în versurile din *Psalmi* o deosebită forță a expresiei lirice. Psalmii arghezieni sunt monologuri ale celui – care – glăsuiește-n pustiu. Monologul nu ajunge niciodată să devină dialog.

Opera argheziană, variată în teme și motive literare, poate fi clasificată în patru mari direcții tematice: *poezia filozofică*, cea care conține artele poetice, *lirica existențială* (poezia socială), *poezia de dragoste* și *poezia jocului, a boabei și a fărâmei.* Această orânduire nu ar fi desăvârșită fără tematica religioasă căci căutarea lui Dumnezeu și încercarea neîncetată de a stabili contactul cu EL, vor defini atât viața omului Tudor Arghezi cât și a artistului.

*Poezia filozofică* argheziană își trage rădăcinile din singurătatea la care, omul înzestrat cu gândire, este supus pe pământ. În concepția scriitorului, omul se află într-o permanentă cătare a lui Dumnezeu care nu se arată, așa că existența umană pendulează între credință și tăgadă. „Psalmii" arghezieni devin esențiali pentru această temă, în care poetul acceptă și respinge în etape succesive existența zeului suprem: „*Sunt înger, sunt diavol și-alte-asemeni/Și mă frământ în sine-mi ca taurii-n belciug*." Seva acestor creații lirice se trage din anii petrecuți în viața monahală, la care se adaugă cei 151 de psalmi aparținând regelui păstor și poet, David. Anii petrecuți la Mănăstirea Cernica coincid cu formarea spirituală a poetului care, chiar dacă se întoarce la viața lumească, păstrează patima cerească și aduce cu sine aerul ancestral al altui veac. Toate acestea aduc cu sine și o revoluție totală a lexicului, îmbibat de termeni religioși. Tema generală este raportul dintre om și divinitate, conexiunea invizibilă dintre aceștia, unde Dumnezeu se ascunde de ochiul neformat al omului. Absența divinității se transformă în durere: „*Încerc de-o viață lungă să stăm un ceas la sfat/Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat*". Psalmistul oscilează între statutul de protejat al divinității și răzvrătit, acuzându-l pe Dumnezeu de o premeditată îndepărtare de omul căruia nu i s-a mai arătat din vremurile mitice.

Relația om – divinitate trebuie înțeleasă pornind de la structura interioară a poetului căci psalmistul Arghezi se raportează permanent la Dumnezeu, de unde reiese atitudinea omului în relație cu creatorul său.

Două evenimente din copilăria și adolescența autorului vor determina coordonatele existenței interioare ale lui Tudor Arghezi: copilul de unsprezece ani va părăsi casa părintească în urma unui conflict cu tatăl sau și ca o dovadă a efectului acestui moment, când va începe să publice în *Liga ortodoxă* a lui Macedonski, prima sa poezie se va numi *Tatălui meu.* Această poezie exprimă refuzul întoarcerii în casa părintească. Această împrejurare determină călirea voinței, un oarecare sentiment de libertate interioară și un individualism răzvrătit. Poetul se simte un neadaptat, sentiment vizibil în versurile sale de tinerețe, exemplificat prin poemul *Suiș*: *Tu ești asemenea celui care/ Te-a frământat, te-a căutat și născocit./Și semn izbit în tine-a-ncremenit/ De sabie biruitoare.//Aceluia ce-atinge neatins*

*noroiul/Și poate duce drum și peste cer./Printre arama, cremene și fier:/Giganticul, molatecul, vioiul.// El năzuiește-n lespede schimbare,/Singurătăți, de sus, de stalactit, /Din veac cu toate fiind nepotrivit /Și aripile strânse fiindu-i călătoare. //Tu știi tăcea când este de tăcere /Și-n toată ora-nalți câte un turn/Arhanghelului mare taciturn./Neliniștit de greaua lui putere.//Știi suferi, iubi și mângâia,/ Îndepărtat de oameni și de tine,/Dar bucurii, tânjire și suspine/Nu aburesc oțelul și sticlirea ta*

Al doilea eveniment major în viața poetului este reprezentat de anii petrecuți la mănăstire, ca ex-ierodiaconul Iosif. N. Theodorescu. Motivul pentru care tânărul adolescent de nouăsprezece ani s-a expulzat din societate nu este atât de important pentru această expunere dar, cu siguranță, setea de experiențe noi a fost mai puternică decât credința. În anii călugăriei, poetul dezvoltă acel cuplaj al macabrului cu suavitatea, în care regăsim violența verbală amestecată cu idealitatea, care vor reprezenta adevărata amprentă lirică a poetului. Tot în această caracteristică dezvoltată acum, își va găsi punctul de plecare și linia relației sale cu Dumnezeu.

La început, sentimentul religios lipsește liricii create în sihăstrie, chiar dacă moartea este una din obsesiile sale tematice dar aceasta nu este asociată cu afirmarea dumnezeirii. Cu toate acestea, lipsa sentimentului dumnezeirii nu înseamnă neapărat negarea existenței divinității. „Într-un cuvânt, tânărului poet nu i se pune problema lui Dumnezeu, deși, paralel cu voluptatea macabră a morții, se agită hamletic chestiunea extincției totale sau a nedumeririi”[2]: *...Surâs amar și fără preget/încremenit pe-un lanț de dinți,/îmi dai fiorul unor zimți/ce-mi trec pe frunte ca un deget./Și cât aș vrea să văd că mint/Chiar azi, când știu că nu mai simți!//Enigmă searbădă și rece,/din tine nu-nțeleg nimic;/Să văd în tine nemurire?/Un râs ironic care trece/și el, ca toate, spre nimic,/ori un simbol de fericire?// Ah, știu, Iubită: lumea-ntreagă/ același trist sfârșit îl are./Suntem și noi la fel ca ea? /Mai e vreun fir care ne leagă,/sau peste toate-o lumânare/s-a stins și-un glas de cucuvea? (*Din *Agate negre*, în *Viața Socială,* I, 2, 1910)

Lipsa preocupării religioase din anii călugăriei nedumerește pentru anii de maturitate ai poetului vor fi dominați de această direcție. Șerban Cioculescu descoperă că aproape 60% din poezia argheziană este dedicată problematicii religioase. A examina lirica religioasă a lui Arghezi înseamnă a cerceta cuprinsul *Psalmilor* în care poetul dezbate cu patetism problematica dumnezeirii. O primă impresie pe care o lasă *Psalmii* este aceea a unei lupte interioare, între dorința de a crede și necredința. Ipostaza poetului nu este una a unui fost teolog care argumentează existența lui Dumnezeu ci pare, mai degrabă, că este un om simplu, care caută în întuneric o dovadă pe care o poate pipăi: *Ca-n oglindirea unui drum de apă/Pari când a fi, pari când că nu mai ești;/Te-ntrezării în stele, printre pești,/Ca taurul sălbatec când se-adapă.//Singur, acum, în marea ta poveste,/Rămân cu tine să mă mai măsor/Fără să vreau să ies biruitor./Vreau să te pipăi și să urlu: „Este!” (Psalm)*

Există versuri în care poetul pare mai evoluat, în istoria civilizației omenești, ca un om certat cu legea, „tâlhar de ceruri” care încercase să-l răstoarne pe Dumnezeu: *Dar eu râvnind în taină la bunurile toate/Ți-am auzit cuvântul, zicând că nu se poate.*

Pentru a încheia seria *Psalmilor* în care poetul se raportează la divinitate prin postura unui primitiv, trebuie redate versurile în care Arghezi își construiește un autoportret moral, care reflectă vigoarea sufletească a scriitorului: *M-am strecurat cu noaptea în cetate/ Și-am prădat-o-n somn și-n vis/Cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis./Pasul pe marmor tăcut, /Călca lin, ca-n lut./Steagul nopții desfășat cu stele,/Adăpostea faptele mele//Și adormea străjerii-n uliți/Răzimați pe suliți/Iar când plecam călare, cu trofee,/Furasem și câte-o femeie/Cu părul de tutun,/Cu duda tâții neagră, cu ochii de lăstun/ Ispitele ușoare și blajine/N-au fost și nu sunt pentru mine.//În blidul meu ca și-n cugetare,/ Desprins-am gustul otrăvit și tare./Mă*

[2] Cioculescu, Șerban, *Introducere în poezia lui T. Arghezi,* Editura Minerva, București, 1971, p. 104.

*scald în gheață și mă culc pe stei,/Unde dă beznă eu frământ scântei,/Unde-i tăcere scutur cătușa,/Dobor cu lanțurile ușa./Când mă găsesc în pisc, Primejdia o caut și o isc…*

În psalmii arghezieni surprindem mai degrabă ecouri ale Vechiului decât ale Noului Testament. Poetul e un *emul* al acelor mitic-arhaici *homines religioși* care s-au luat la harță cu Domnul lor, l-au înfruntat, au violentat cerul, s-au luptat cu îngerul. Tonul său, în genere, este acela al unui Iov, bărbatul care nu cedează, nu acceptă nici un compromis, nici resemnare, care se-afirmă pe sine în fața unui Iehova pierdut în tenebre și tăcere. Cuvântul sau este stârnit chiar în Tăcerea absoluta căreia i se adresează și în care se aude pierind.

În primul psalm, „Aș putea vecia cu tovărășie", este revolta lui Arghezi împotriva Tatălui, al lui Dumnezeu cel vechi care s-a retras, s-a ascuns și părăsit omul. Acesta e singur cu puterile sale. El este noul Prometeu; el creează lumea. Arta purcede din el și în această ipostaza de creare a unei lumi noi, de depășire a condiției creaturale, el sfidează divinitatea, luând vecia drept complice. Arta are posibilități nelimitate și prin ea poetul se identifică ca divinitatea. În final poetul își dorește pierirea dar numai în ipoteza în care are loc pierirea lui Dumnezeu în el.

Totuși, se întrevede o opoziție ce ocupă un rol important în dialectica lui Arghezi, și anume smerenia și orgoliul, ruga și neîndurarea. Poetul este copleșit de materialitatea lumii dar în același timp caută lumina adevărului religios: *Aș putea vecia cu tovărășie/Să o iau părtașă gândurilor mele;/ Noi viori să farmec, nouă melodie/Să găsesc - și stihuri sprintene și grele. //Orișicum lăuta știe să grăiască,/De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde./O neliniștită patimă cerească/Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde.//Știu că steaua noastră, ageră-n Tărie,/Crește și așteaptă-n scripcă s-o scobor./Port în mine semnul, ca o chezășie,/Că am leacul mare-al morții tuturor.//Pentru ce, Părinte,-aș da și pentru cine/Sunetul de-ospețe-al bronzului lovit?/Pâinea nu mi-o caut să te cânt pe tine/Și nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.//Trupul de femeie, cel îmbrățișat,/Nu-l voi duce ție, moale și bălan;/Numai suferința cerului, păcat/Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.//Vreau să pier în beznă și în putregai,/Ne-ncercat de slavă, crâncen și scârbit./Și să nu se știe că mă dezmierdai/Și c-n mine însuți tu vei fi trăit.*

În primele strofe ale psalmului se observă încercarea poetului de reuși să-l cuprindă pe Dumnezeu în ceea ce se află la dispoziția lui și anume cuvintele. Acesta, cu temperamentul său titanic, descoperă că este copleșit de materialitatea lumii și încearcă să se ridice prin dumnezeire. Dar divinitatea nu poate fi circumscrisă vocabulei poetice așa că încercările poetului de a o fixa în vers sunt sortite eșecului. Ca urmare, poetul se află într-o continuă încercare lirică de a surprinde o fărâmă din structura dumnezeiască de unde reiese opoziția dintre condiția efemeră a omului și nemărginirea lui Dumnezeu.

Analiza relației omului cu divinitatea nu poate să nu treacă prin starea poetului de singurătate, stare preluată din simbolismul francez și trecută in plan religios. Poetul blestemat se egalează cu copacul pribeag din câmpie, cu fruct amar, peste care nici păsările nu se așază. Cu toate acestea, poetul așteaptă un semn divin: *Trimite, Doamne, semnul depărtării, /Din când în când, câte un pui de înger, Să bată alb din aripă la lună, Să-mi dea din nou povața ta cea bună.*

Psalmul *Sunt vinovat ca am râvnit* este lupta poetului cu Divinitatea, încercarea sa de a-l răsturna. Finalul poeziei: „Ți-am auzit cuvântul, zicând ca nu se poate", este într-un fel un răspuns, exprimă o interdicție declarată; neaga nu numai jindul omului după bunurile lumii acesteia, ci și însăși râvna poetului de a-și apropia Cuvântul. Revolta din psalmul anterior înseamnă sfidarea Creatorului, asumarea orgolioasă a demnităților acestuia. „Marele Păcătos" din acest nu e artistul mânat de "o neliniștită patima cerească" ci făptura aventuroasa a riscurilor extreme, răzvrătitul, care încearcă imposibilul.

Într-un alt psalm, „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!", poetul se simte însingurat și părăsit. Dumnezeu ascuns, mut, inexistent îl condamna la singurătate, împotriva căreia se

revoltă cerând din partea Divinității un semn care sa-i îndemne pașii.

Se consemnează o nouă atitudine arghezian, în relație cu divinitatea, ce reiese din starea de izolare, de neputință a eului liric care aspiră spre un cer închis, ce nu trimite nici un semn spre cel ce așteaptă grația divină: *Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!/Copac pribeag uitat în câmpie, /Cu fruct amar și cu frunziș/ Țepos și aspru-n îndârjire vie.//Tânjesc ca pasărea ciripitoare/Să se oprească-n drum,/Să cânte-n mine și să zboare/Prin umbra mea de fum.//Aștept crâmpeie mici de gingășie,/Cântece mici de vrăbii și lăstun/Să mi se dea și mie/Ca pomilor de rod cu gustul bun.//Nu am nectare roze de dulceață,/Nici chiar aroma primei agurizi,/și prin adânc între vecii și ceață,/nu-mi stau pe coajă moile omizi.//Nalt candelabru, strajă de hotare,/Stelele vin și se aprind pe rând/În ramurile-ntinse pe altare –/Și te slujesc; dar, Doamne, până când?//De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte/Și de-a rodi metale doar, pătruns/ De grelele porunci și-nvățăminte,//Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.//În rostul meu tu m-ai lăsat uitării/Și mă muncesc din rădăcini și sânger./Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger.//Să bată alb din aripă la lună,/Să-mi dea din nou povața ta mai bună.*

Așa cum am menționat anterior, în acest psalm relevantă este ipostaza în care se regăsește eul liric. Poetul se compară cu un copac iar termenul „pieziș" devine revelator pentru poziția plasticizată din exteriorul universului, la margine, exclus, în care Tudor Arghezi așază omul.

Nevoia de comunicare cu divinitatea devine, în lirica filozofica argheziană, de nestăvilit. Poetul, însetat de absolut, vrea să-și însușească dumnezeirea prin date senzoriale, concrete. Sufletul poetului așteaptă harul divin, toate acestea fiind văzute ca o treaptă superioară, absolută a cunoașterii. Incertitudinea existenței lui Dumnezeu, căutarea fără încetare, setea de adevăr și neputința comunicării cu divinul conferă liricii argheziene o tensiune spirituală și dinamism.

Daca în primii trei Psalmi, poetul se răzvrătea împotriva divinității în psalmul „Ruga mea e fără cuvinte" poetul ne prezintă confruntarea sa cu Logosul, cu Dumnezeu - cuvântul. Chemarea sa (dubla; ca profet și poet) este condamnarea sa. Toate ambivalențele, ambiguitățile și paradoxurile naturii sale își au sorgintea în această criza originară a Cuvântului. Psalm IV este expresia unei disperări a cugetului, privind existenta însăși a eului.

Psalmul „Nu-ți cer un lucru prea cu neputință" este un apel al inteligenței deznădăjduite. Prezența sacrului este singurul sau dar râvnit. Invocarea lui este o încercare de a-l scoate din neantul ascunzișului său. Dar este, oare, posibila revelarea? Este cu putință ca „tăcerea sacrului să se rupă" Nimic mai tragic pentru inteligența însetată de infinit decât aceasta „tăcere". Dumnezeu ascuns în aceasta „tăcere" este o negare a omului cuvântător.

Chinuit de îndoieli „Pari când a fi, pari când că nu mai ești", următorul psalm, neputând înțelege tăcerea de stânca a unei divinități care nu da nici un semn palpabil al existentei ei, poetul își striga patetic apriga dorință în goana-i neostoită după o certitudine absoluta, cu o cutezanță înspăimântătoare: *Singuri, acum, în marea ta poveste, /Rămân cu tine să mă mai măsor,/ Fără să vreau să ies biruitor./Vreau și te pipăi și să urlu; Este? (*Pari când a fi, pari când că nu mai ești)

În următorul psalm „Pentru că n-a putut să te-nțeleagă" poetul face un rechizitoriu puterii Divine învinuind-o, acuzând-o de crima celui care a creat lumea și apoi a părăsit-o. Dumnezeu se face vinovat de dubla crimă; una pentru ca e absent din lume și cealaltă ca lumea nu-l poate cunoaște. Singurul vinovat e cel absent, adică Dumnezeu, nu omul. Omul, acuzat de religii, devine acuzatorul judecătorului sau.

Acest poate fi considerat psalmul cu cele mai patetice note din întreaga operă a lui Arghezi. Tonalitatea lamentației reținute, a interogațiilor solemne și retrase se suprapun cu căutarea neoprită a lui Dumnezeu, care, acum, nu mai este revoltată. Interogatoriul la care poetul îl supune pe Dumnezeu este melancolic, după cum neputința cunoașterii este

covârşitoare iar frământările devin o povară: *Pentru că n-a putut să te-nţeleagă/Deşertăciunea lor de vis şi de lut/Sfinţii-au lăsat cuvânt că te-au văzut/Şi că purtai toiag şi barbă-ntreagă.//Te-ai arătat adeseori făpturii/Şi-ntotdeauna-n haine de-mpărat,/Ameninţând şi numai supărat,/Că se sfiiau de tine şi vulturii.//În Paradisul Evei, prin pădure,/ Ca şi în vecii trişti de mai târziu,/Gura ta sfântă, toţi Părinţii ştiu,/Nu s-a deschis decât ca să ne-njure.//Doamne, izvorul meu şi cântecele mele;/Nădejdea mea şi truda mea!/Din ale cărui miezuri vii de stele/Cerc să-mi îngheţ o boabă de mărgea./Tu eşti şi-ai fost mai mult decât în fire/Era să fii, să stai, să vieţuieşti./Eşti ca un gând, şi eşti şi nici nu eşti,/Între putinţă şi între amintire.*

Ultimele două strofe scot în evidenţă pateticul eului arghezian, chinuit de întrebări cu referire la propria existenţă şi la raportul dintre fiinţă şi dumnezeire. Revolta este înlocuită, în aceste versuri de umilinţă iar absenţa divinităţii provoacă senzaţia de singurătate în univers. „Comunicarea cu Dumnezeul absent se transformă treptat în monologul exasperării.”[3]

„Pribeag în şes, în munte şi pe ape" e psalmul calatorului-prizonier în universul închis. Psalm al maturităţii melancolice, al revizuirii şi al cunoaşterii de sine, acest psalm este un psalm al socotelilor. Ironic, sarcastic este poetul şi în psalmul „Vecinul meu a strâns cu neîndurare" e psalmul mizeriei umane „al nimicniciei omului ce-si întemeiază existenta pe posesiune”. Înlocuirea lui „a fi cu" cu „a avea" duce la descompunerea fiinţei umane.

În psalmul „Ca sa te ating, târâş pe rădăcină" poetul revine la chemarea Divinităţii. De data aceasta el doreşte un contact organic care însă nu se realizează.

Cuprinzând marea întrebare fără de răspuns, dureroasă şi dramatică, psalmii arghezieni reflecta continua lupta a gândirii poetului cu îndoiala, cu neputinţa de a renunţa la căutare, cu nesăţioasa sete de a se convinge dacă Divinitatea exista sau nu cu adevărat. Oscilând între dorinţa de a afirma existenta lui Dumnezeu şi gândul ca acesta s-ar putea reduce doar la o iluzie zadarnic întreţinută, poetul exclama în „Pari când a fi, pari când că nu mai eşti”: *Pentru credinţa sau pentru tăgada,/ Îl caut dârz şi fără de folos*", ca, pândindu-l pe Dumnezeu ca pe un vânat, să-l ameninţe cu nimicirea fizica, necruţător: „*Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere/Şi te pândesc în timp, ca pe vânat/Sa vad: eşti şoimul meu cel căutat? /Să te ucid sau sa-genunchi a cere*" (*Pari când a fi, pari când că nu mai eşti*) sau chiar, nu mai puţin neînduplecat: „*Cercasem eu, cu arcul meu,/Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!/ Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia/Să-ţi jefuiesc cu vulturii tăria*" *(Sunt vinovat că am râvnit)*

Poetul, pentru care problema Divinităţii părea fără rezolvare, îşi da seama de zădărnicia zbaterilor sale lăuntrice în goana după marea himera ajunge să proclame categoric inexistenţa lui Dumnezeu, aşa cum, triumfător, ne-o spune în unul din ultimii săi Psalmi din anul 1959. Evocând mai întâi îndelungatul şi dramaticul drum al căutării de o viaţa-ntreagă: „*m-am arătat / Oricum, de-ţi pipăi pragul, cu şoapta tristei rugi, / Dau numai de belciuge, cu lacăte şi drugi*", el îşi anunţă hotărârea nezdruncinată de-a nimici fantoma dumnezeiască de care s-a lăsat tiranizat până acum: "Înverşunat de piedici, să le sfărâm îmi vine,/dar trebuie-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine"

Psalmul de taina, singurul, de altfel, care este astfel denumit de poet, se constituie într-un monolog sfâşietor în care sentimentul dragostei adevărate şi al credinţei se întrepătrund ca-ntr-un cântec al nemuririi, al speranţei al dorului, al dragostei de dragoste. Femeia răspândita în el „ca o mireasma-ntr-o pădure" i-a prins de cântec viaţa; a purtat-o ca o brăţară la mâna casnică a gândirii; a schimbat cărarea, şi a făcut-o „vas de mare". Adresarea către simbolul feminin al divinităţii de identifica în finalul psalmului: „*Ridică-ţi din pământ urechea/în ora nopţii când te chem/ca sa auzi, o! neuitata/neiertătorul meu blestem*".

Poezia seamănă cu aceeaşi sfâşietoare chemare eminesciană din *Răsai asupra mea* sau

[3] Boldea, Iulian, *Sacru şi profan în poezia lui Tudor Arghezi*, Editura Universităţii *Petru Maior*, Bucureşti, 2007, p. 12.

Rugăciune.

În ceea ce privește ciclul psalmilor, aceștia conțin un mare număr de termeni religioși care redau cu o pronunțată vigoare sugestivă zbuciumul poetului, căutarea continuă și întrebările filosofice pe care poetul și le pune în legătură cu divinitatea, viața și existența, în general. Se impune o clasificare a acestora:

- Termeni care ființe divine ce țin de religia creștină: Dumnezeu, Fiul, Hristos, Maica Domnului, Sfântul Duh, preot, proroc, îngeri, magi, profeți.
- Termeni care denumesc obiecte și ritualuri creștine: cruce, mătănii, săptămâna mare, post rugăciune, schit, biserică, mănăstire, sfânta Scriptură, paradis, tămâie, cădelniță, hram, liturghie, pomelnic, iconostas, parastas, altar, acatist, icoană, binecuvântare, Florii, clopote, stareț, paraclis, crezul, sinod, parohie, Paști, Înviere, smerenie etc.

Dacă un **psalm** este un text poetic compus din mai multe versuri ce aparțin unui număr de patru genuri literare principale. Cuvântul provine din termenul veterogrec ψαλμός (*psalmos*) care înseamnă o compoziție muzicală interpretată la psalterion fiind folosit în traducerea Septuagintei pentru a traduce cuvântul ebraic *mizmôr*, ceea ce înseamnă un cântec religios însoțit de muzică și care este menționat de 57 de ori în Cartea Psalmilor, care pot avea caractere diferite: mai mult sau mai puțin laudativ, intim, combativ, pocăit etc., „imnul este una dintre cele mai vechi specii (forme, instituții) ale genului în versuri.

Faptul că această specie este mereu prezentă în preocupările unor poeți din varii civilizații și etape istorice, dar mai ales azi, în condițiile unor dramatice îmbinări culturale, desfășurate la scară planetara, arată că oamenii nu se pot i de actul preamăririi lirice a ceea ce este frumos, nobil, demn, moral, altruist, reț și spiritual în ei înșiși, dar mai ales în semenii lor, cu care trăiesc laolaltă.

De aceea imnul nu este doar o specie literară străveche, cu o excepțională lacitate de atracție artistică, ci și una mereu actuală, aptă să reveleze ceea ce e uman în om, îndeosebi dimensiunea spirituală și sacră a existenței sale imatice."[4]

În paralel cu Tudor Arghezi, sau poate că nu, puternicul filon imnic-aurifer al lui Ioan Alexandru iese la lumină în perioada 1973-1976, prin volumele *Imnele Bucuriei* și *Imnele Transilvaniei* În ceea ce privește *Imnele Transilvaniei*, criticul literar Mircea Tomuș arăta că tot «ce este mai valoros în noua carte a lui Ioan Alexandru este imaginea unei Transilvanii dramatice, pe chipul căreia însemnele unei sublime frumuseți stau alături atât de firesc încât se resimte comunicarea de adâncime, chiar condiționarea, cu adâncile răni ale suferinței ancestrale; un univers rustic aspru, cu dealuri și munți bolovănoși, expresie a dramatismului conținut, dar și a unei substanțe cu duritate de cremene, cu vegetație frustă, rodind atâta frumusețe câtă amară esență, populat de un soi aparte de oameni, a căror înaltă, pură chemare se decantează dintr-o ființă trudită și noduroasă; viziunea este tot ce poate fi mai opus idilei și calofiliei; pe treptele tot mai profunde ale unui realism fără concesii, cu note izbitoare amintind curajoasa tușă existențialistă, arta lui tinde spre performanțele de simplificare și esențializare ale artei primitive în ceea ce are mai autentic»; «și nelipsind a observa că, pe măsură ce viziunea poetului coboară etapele tot mai cutremurătoare ale acestui infern care este Transilvania suferinței tragice, din versurile cărții se ridică, treptat, un sens transfigurator, o aspirație spre lumină și înălțare; oamenii săraci ai acestei provincii sărace și bogate în același timp reprezintă o stirpe de profeți ce poartă în ochii lor iluminați flacăra idealului de vechime, continuitate și unitate națională: *Un singur rost plinește graiul meu / Încerc să-l spun din nou mai cu tărie / Că neamul meu părinții din părinți / Cred în lumină și în veșnicie; marii apostoli ai neamului aparțin de aceeași esență*

[4] Mihail, Diaconescu, prof. univ., dr., *Teologia ortodoxă și arta cuvântului, Introducere în teoria literaturii*, II, *Genul epic. Genul liric*, Doxologia, Iași, 2014, p. 434.

*curată și rustică*.»[5]

Iar aceste calități semnalate de criticul Mircea Tomuș persistă și în „imnele“ consacrate de Ioan Alexandru celorlalte spirituale provincii, „țări de râuri / munți“ ale României, sunt caracteristice întregii spiritualități geografic-valahice. Se cuvine a se mai menționa că o serie de „imne“ de Ioan Alexandru se înfățișează în avalanșele de prospețime ale sacrului, însă preluând în nobilă ascendență spirala ontic-imnologică, de la Sfântul Niceta Remesianu autorul imnului întregii Creștinătăți, *Te Deum laudamus...,* din orizontul anul 370 d. H.; și o capodoperă a imnologiei Creștinismului, din secunda etapă a creației lui Ioan Alexandru este și «Lumină lină»: *Lumină lină lini lumini / Răsar din codri mari de crini / Lumină lină cuib de ceară / Scorburi cu miere milenară / De dincolo de lumi venind / Și niciodată poposind / Un răsărit ce nu se mai termină / Lumină lină din lumină lină // Cine te așteaptă te iubește / Iubindu-te nădăjduiește / Că într-o zi lumină lină / Vei răsări la noi deplină / Cine primește să te creadă / Trei oameni vor veni să-l vadă // Lumină lină lini lumini / Răsari din codri mari de crini... // (...) // ... Deasupra stinsului pământ / Lumină lină Logos sfânt*”[6]

Imnograful nostru prin excelență, Ioan Alexandru poate „fi așezat în rândul marilor imnografi, în descendența lui Roman Melodul, Cosma Melodul, Ioan Damaschin, monahia Cassia sau Icassia, Sfântul Efrem Sirul, Sfântul Simeon Noul Teolog, ca și a multor altora. În concepția lui Ioan Alexandru, “mai presus de toate, imnul e poezia care are în centrul său iubirea, agapeul, nu opus Logosului, iubirea veșnică, ce implică mai multe trepte: iubirea față de prunci, soție, patrie, prieteni, eternitate. În aceste trepte transpare tot Cosmosul.”[7]

**„Toate cărțile mele sunt imne ale iubirii**.”[8] Pornind de la această ultimă aserțiune, putem aprecia că întreaga operă a lui Ioan Alexandru este un Imn al Iubirii, o Doxologie a Logosului Întrupat ca Iubire.

Scriindu-și cărțile de Imne (*Imnele bucuriei, Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei, Imnele Țării Românești, Imnele iubirii, Imnele Putnei, Imnele Maramureșului*), Ioan Alexandru spunea că a vrut să scrie o trilogie a neamului, pentru că „poezia e pentru mine imn. Celebrare, bucurie, împăcare, în lumina Logosului întrupat în istorie. Nu voi înceta să cânt, nu mă voi lăsa strivit de griji, neignorându-le, totuși. Ca un cuptor topind toate lucrurile, dând arderea focului tămăduitor. In acest fel de rostire, cine iubește cu adevărat are șansă. Este **iubirea pe care un poet trebuie să-și așeze temelia.** Prin iubire, de la Ioan Cassianul până la Voiculescu, până în zilele noastre, transpare spiritualitatea noastră. Identitatea spirituală e fundamentală.”[9]

Mai trebuie spus că „Ioan Alexandru nu a preferat, întâmplător, imnul. El a fost unul dintre cei mai profunzi poeți creștini, influențat de poezia bizantină, de *Psalmii* lui David, de Roman Melodul sau *Cântarea Cântărilor* (pe care a și tradus-o din limba ebraică), dar în același timp a fost și un poet al vieții liturgice a satului transilvan (precum Goga sau Coșbuc).”[10]

Alexandru a căutat mereu un sens al vieții neamului său și l-a găsit în Iubirea de Patrie, în mărturisirea Învierii lui Iisus Hristos, care este prilejul celei mai mari bucurii, în poezia care biruind lăuntric are dreptul să vestească oamenilor Adevărul. Toate acestea le-a

---

[5] Tomuș, Mircea *Carnet critic*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p.143;

[6] Pachia Tatomirescu, Ion, *Generația resurecției poetice* (1965-1970), Editura Augusta, Timișoara, 2005, pp. 426-429;

[7] Maria Daniela-Pânzan, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006;

[8] Ioan Alexandru, *Iubirea e pânza, vântul, nava care ne salvează de vremelnicie*, vezi Nicolae Băciuț, *O istorie a literaturii române în interviuri*, vol. I, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p.21;

[9] Idem, p.22;

[10] Maria Daniela-Pânzan, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic,* Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006.

înțeles poetul căutând izvorul primar al cântului său pe care l-a aflat în lumea satului. „Sunt fericit, spune poetul, că m-am născut la țară, într-un sat, în Transilvania.

Contactul cu cosmosul, cu stelele, cu pământul, cu iarba și în plus o copilărie în toată splendoarea ei – toate acestea într-un sat intact (s.n. *Ioan Alexandru s-a născut la 25 decembrie 1941, în satul Topa Mică din județul Cluj*), în toată frumusețea lui. Momentele fundamentale ale formării mele ar fi întâlnirea cu satul, cultura universală și valorile naționale."[11]

Relația omului cu divinitatea, întâlnirea lor, la Ioan Alexandru, se realizează doar prin Iubirea de Patrie, prin frățietatea și comuniunea cu ceilalți, pentru că: "singura cale de a dăinui, pentru a te împlini, e a-i iubi pe ceilalți. Iubirea nu piere niciodată. Ea rămâne în eternitate. Această iubire doresc să mă însoțească pretutindeni. În Transilvania suntem frați și trebuie să descoperim secretul acestei legături, secret care e pecetluit cu șapte peceți de Logosul întrupat în istorie."[12] Astfel că „poetul devine imnograf doar atunci când înțelege să iubească și să se bucure de Logosul Întrupat, singurul garant al mântuirii. Textele teoretice despre Imn, apărute în cele două volume intitulate *Iubirea de Patrie* (în 1978 și 1985), susțin afirmațiile anterioare pe care le întăresc cu o nouă mărturie a lui Ioan Alexandru, fascinat de modelele imnice pe care le-a avut el însuși ca poet mărturisitor al Bucuriei Creației, al Logosului Întrupat"[13]: „luați în brațe cărțoaiele acestui mare imnograf Romanos Melodul care se revarsă și el ca Bach la nesfârșit. Luați-l pe Pindar dacă vreți mai degrabă, cu cele 13 cărțoaie de imnuri pierdute care erau cărți de cult. Luați-l pe Efrem Sirul cu cele douăzeci de papirusuri pierite în Pustii. Luați *Psalmii* și *Imnurile* lui Simeon și luați nesfârșitele cânturi ale tragicilor. Unde să mă îndrept și câți să chem pe lume din vremi ca să numesc marea bucurie a imnului, sănătatea și frumusețea și adevărata creație. Patria trebuie slăvită în fiecare ungher al ei pentru că de pe stâncile ei începe ascensiunea adevărată. Pentru fiecare munte, fiecare cetate și sat, fiecare loc de închinare – un Imn, un Imn care anunță călătoria, care deschide văzduhul, care cosmicizează, care umple de etern strâmtul vas al patriei terestre."[14] Poezia lui Ioan Alexandru „stă sub semnul Bucuriei trăite în Lumina Logosului. Iar această bucurie are funcție mesianică, deoarece poetul este apostol al graiului izvorât din dorința mistuitoare de regăsire a Patriei, care primește sens soteriologic"[15]: „poetul vorbește tot mai frecvent de **funcția mesianică** a creatorului ca «întemeietor în grai» al unei lumi de dincolo de distrugere. Majoritatea poeziilor sale sunt «*poeme ale întoarcerii*», ale redescoperirii unei «patrii», cu existența nealterată de semnele istoriei, mântuită într-o stare de primară contemplativitate."[16]

Cartea *Imnele Transilvaniei* (1976), urmând *Imnelor bucuriei* (1973), „deschide un vast ciclu imnografic în care provinciile României îți află reprezentarea poetică, nu într-un discurs encomiastic, declamator, ci într-o poetizare a sensurilor ideatice ale devenirii lor istorice, a desăvârșirii, a ființării neamului (*Imnele Moldovei*, 1980, *Imnele Țării Românești*, 1981, *Imnele Putnei*, 1985, *Imnele Maramureșului*, 1988, *Imnele Sfinților martiri Brâncoveanu*, 2014, postum, dar și *Imnele iubirii*, 1995)."[17] Dintre toate acestea, volumul *Imnele Transilvaniei* „se constituie însă, cel mai deplin, în contrapunctica sa, într-un

[11] Ioan Alexandru, *Iubirea e pânza, vântul, nava care ne salvează de vremelnicie*, vezi Nicolae Băciuț, *O istorie a literaturii române în interviuri*, vol. I, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p.25;
[12] Idem;
[13] Maria Daniela-Pânzan, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic,* Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006;
[14] Ioan Alexandru, *Iubirea de Patrie*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1985, p. 213;
[15] Maria Daniela-Pânzan, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic,* Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006;
[16] Ion Pop, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 219.
[17] Constantin Cubleșan, *Imnele Transilvaniei*, https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2016/n1/a23/, accesat 8 mai 2021, ora 22.00;

mare și amplu oratoriu în care vocile corale, solistice, au în fundal rezonanța gravă a armonicelor solemne, siflate parcă dintr-o orgă de catedrală gotică. Poezia lui Ioan Alexandru e aici plânset și cântec de leagăn, răbufnire de revoltă și alint al contemplării meleagurilor natale, mărturisire de sine și rugă/închinare religioasă. Din aceste pasaje melodice – apropierea de muzică nu este câtuși de puțin deplasată sau forțată – se desprind, în măreția lor particulară, figurile unor mari bărbați ai neamului, nu doar ardeleni, ci și din întreaga, frământata zbatere ființială românească dintotdeauna: Imnul lui Bogdan Voievodul („*Acolo unde-i Patria de oseminte/ A-ntâiului strămoș ce s-a mutat/ Pe cerul sfânt, aducere aminte*"), Imnul lui Avram Iancu („*Această lampă din vecie trasă/ Că nu-i de-ajuns să rabzi și să trudești/ Când buhele-n mălai se încuibează/ Din pod se cere coasa s-o ridici/ Să fulgere sub cerul din amiază*"), Imnul lui Mihai Viteazul („*Căci Patria de-acum/ S-a arătat și drumu-ncremenește pe o coastă/Și licăre departe un cătun,/ Și mucul candelei într-o fereastră*"), Imnul lui Alexandru cel Bun, Imnul lui Mircea cel Bătrân („*Și numai graiul sfânt îl mai încape/ Vin ei din vremi strămoșii se desprind/ De sub țărâni din fresce și icoane*"), Imnul Voievodului Gelu („*Pe valea Almașului Gelu/ Voievod cu oastea de pe Mezeș/.../ Apare craiul nou pe cer și se revarsă/ Carul Mare cu roțile până-n butuci se-mplântă-n țărna/ Sfintei Transilvanii. Pe caii osteniți se pun țoale de lână/ Și legați de porți mănâncă dintr-un lepedeu otava*"), Imnul lui Neagoe Basarab, Imnul lui Sofronie de la Cioara („*Părinte/ te străvăd, din sat în sat făclie"), Imnul lui Horia Rex Daciae („Bivolii-n juguri și oamenii în coarne/ Stau răstigniți pe dealul transilvan*"), dar și Imnul lui Mihai Eminescu, Imnul lui Gheorghe Șincai, Imnul lui Nicolae Bălcescu etc. Verbul e apăsat, rostirea patetică, imaginile sugestiv-colorate.[18]

Lirica de acest fel a lui Ioan Alexandru nu se încadrează aproape deloc în tiparele consacrate ale odelor. Imnele Transilvaniei sunt „toastări de slavă pentru înaintași, pentru oamenii ținuturilor natale, dar au o altfel de strălucire incantatorie. Discursul este marcat de un continuu cuantum de afectivitate, poetul simțindu-se el însuși ca fiind unul dintre elementele funciare ale acestor meleaguri: „*Din Apuseni, din răsărit mă trag/ De pe aceste dealuri transilvane/ Strămoșii mei călcau în univers/ În zilele de iarnă în sumane// Și vara în izmene foarte largi/ De cânepă sub clopuri cât o roată/ Mâncau bureți în zilele de post/ Și pâinea cu cenușe mestecată*" (Origine). Universul ce se decantează în aceste imne e unul recompus din elementele de rutină ale traiului comun al țăranilor în matca propriului lor trai de zi cu zi. În aura acestuia și a frumuseții unei astfel de libertăți existențiale, se proiectează portretele marilor figuri ale eroilor naționali, pe care poetul îi încadrează în epocile lor, dar și într-o trăire de continuitate a simțirii până în zilele de-acum: „*Asta mi-e-n lume singura menire – declamă poetul – Aducere-aminte strămoșilor sărmani/ Pe fiecare-n parte, eternă pomenire*" (Imnul străbunilor). Într-un astfel de cadru își și vede propria despărțire de lume, rânduindu-și ritualul înmormântării aidoma păstorului mioritic: „*Acolo-n Transilvania în satul meu/ Voi fi purtat de alții într-o seară/ Și așezat pe deal în țintirim/ Adăugat la neamul de sub țară.//Să-mi facă petrecanie ca la țărani/ Și un bătrân mă spele la fântână/ Mă-nfășure în pânză de cânepă de-o fi/ Și o făclie-n mână mi se pună.// Apoi m-așeze-ntr-un sălaș curat/ Și preotul din sat mă prohodească/ Și să se roage toți câți vor putea/ Ca țărna-n pacea ei să mă primească.//Un prapor alb să fie, al Mirelui Hristos/ La casa maicii spânzurat de poartă/ Și un colac și un urcior cu grâu,/ Și un ștergar i-atârne într-o toartă.//Mă pună-n dricul carului cu fân/ Și înjugați doi bivoli din poiată,/ Un om de treabă meargă-n fruntea lor/ Și satul meu cu-ncetul să-l străbată.//Cădelnița oprească la fiece răscruci/ Ca din scripturi părintele să spună/ Astfel iubiții mei din vămi în vămi/ Vom trece-așa cu bivolii-mpreună.//Copiii din clopotniță acolo sus/ Să privegheze cum învie satul/ Și clopotarul pleacă dintre noi/ Pe clopotul cel mare la-Mpăratul*" (Clopotarul).

[18] Idem.

Modernă prin tocmai fidelitatea cu care păstrează spiritul tradiției mesianice transilvănene, poezia lui Ioan Alexandru e un vibrant cuvânt testamentar pentru luare aminte, într-o conștiință națională actuală, a românității ce s-a născut la sat, în veșnicie.[19]

**BIBLIOGRAPHY**


1] Alexandru, Ioan, *Iubirea de Patrie*, vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985;

2] Alexandru, Ioan, *Iubirea e pânza, vântul, nava care ne salvează de vremelnicie*, vezi Nicolae Băciuţ, *O istorie a literaturii române în interviuri*, vol. I, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005;

3] Boldea, Iulian, *Sacru și profan în poezia lui Tudor Arghezi,* Editura Universității *Petru Maior*, București, 2007;

4] Cioculescu, Șerban, *Introducere în poezia lui T. Arghezi,* Editura Minerva, București, 1971;

5] Cubleșan, Constantin, *Imnele Transilvaniei*, https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an 2016/n1 /a23/, accesat 8 mai 2021, ora 22.00.

6] Diaconescu Mihail, prof. univ., dr., *Teologia ortodoxă și arta cuvântului, Introducere în teoria literaturii*, II, *Genul epic. Genul liric*, Doxologia, Iași, 2014;

7] Pachia Tatomirescu, Ion, *Generația resurecției poetice* (1965-1970), Editura Augusta, Timișoara, 2005;

8] Pânzan Maria Daniela, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic,* Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006.

9] Pop, Ion, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973;

10] Tomuș, Mircea, *Carnet critic*, Editura pentru Literatură, București, 1969;

11] https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2016/n1/a23/;

12] https://www.scritub.com/literatura-romana/Psalmii-de-Tudor-Arghezi-preze62101020 13. php, accesat 5 mai 2021, ora 10.


[19] https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2016/n1/a23/

## *THE RELIGIOUS AND CULTURAL VALUES OF IOANA POSTELNICU*

**Maria Ionela Negoescu-Șupeală**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract*: *Ioana Postelnicu, the author of the historical novels The departure of the Vlashins (1964), The return of the Vlashins (1979) and The Followers of the Vlashins (1999) has remained her entire life connected to the moral values received at home as part of her early education. It was kind of a tradition of her native place that children went to study to good schools. Thus, transylvanians managed to enhance the culture of the place where they were born.*

*Raised in a family with high moral standards, she kept the values gained at home regarding school and spiritual insight as the most valuable memories. Religion played a very important role in her life, subsequently in her work.*

*By bringing into the collective memory data some Orthodox Christian holidays, even when in their exile, the shepherds keep their feasts „having clear in their minds the time when they should be celebrated".*

*The baptisms, the funerals, the feasts, the prayer before lunch or dinner at the sheepfold, the feast of Saints Constantine and Helen, the feast of Neda, the fairs, the knocking shops, the ball in the palace of the Brukenthal Baron, the archaic and traditional rituals are really fascinating in the Vlachs' world. Their life is simple but profound. Faith is for the vlashins the most important virtue. They do not accept the Catholic jobs and they don't give up the religion in which they were born. Dressed in their best clothes, they go to church on Sunday. The choice of clothing items is a sign of the special consideration they attach to their faith and also reveals their good mannered nature as well as their author's.*

*Undoubtedly, Ioana Postelnicu enriched the culture of the place of her origin, especially through the trilogy of the Vlashins which was considered to be a historical document and at the same time a testimony of the important events that she lived.*

*Keywords: education, moral values, religion, tradition, vlashins*

Ioana Postelnicu, autoarea epopeii *Vlaşinilor*, a rămas întreaga sa viață legată sufletește de locul natal-Poiana Sibiului. Aici a căpătat ceea ce poate fi mai de preţ în viaţa unui om: educaţia şi credinţa.

Era de părere că „totul începe sau se termină cu educaţia. Ea face sau desface (atunci când e deficitară sau lipseşte cu desăvârşire) totul."[1] Se născuse într-o familie cu standarde morale înalte şi cu rânduieli stabile, specific ardeleneşti.

Despre perioada școlarizării își amintea: „Am fost șapte copii, șapte frați și părinții au făcut tot ceea ce este omenește posibil, pentru a-și vedea copiii „domni"", adică pentru a ne da la școli înalte. Era în tradiția locului, ca mărginenii sibieni să-și dea copiii la oraș, la școli bune. După Unirea cea Mare, visul tatei s-a împlinit, toți cei șapte copii am ajuns absolvenți de studii superioare la Cluj sau la București, fiecare la timpul său și în specialitatea aleasă, clădind astfel deziderатul sfânt al ardelenilor de a îmbogăți cultura locului în care s-au născut."[2]

---

[1] Interviu realizat de Carmen Mihalache, *Ce trebuie să se întâmple, se întâmplă*, în „Deșteptarea", an 1989, 1 iun. 2001, p.14.

[2] Otilia Țeposu, 2004, *http://www.memoria.ro/marturii/perioade_istorice/perioada_interbelica/ioana_postelnicu:__squote__squote_a__scrie__este_un_act_de_daruire_totala_in_care_trebuie_sa_crezi_si_pe_care_trebuie_sa-l__traiesti_plenar_squote__squote_/1573/pagina-1/*, consultat la data de[ 09/01/2020].

Ioana Postelnicu a îmbogăţit într-adevăr cultura locului de origine mai ales prin epopeea, document-istoric a epocii transhumanţei.

Primele trei clase primare le făcuse la closterul Ursulinelor din Sibiu unde îşi amintea că refuza să meargă la grădiniţă deoarece majoritatea copiilor erau nemţi şi unguri şi se temea că nu va putea comunica eficient cu aceştia.

Între 1919-1920 a frecventat clasa a patra la şcoala românească iar acest moment îi va aminti mereu scriitoarei despre prima carte citită în limba română, care a fascinat-o: *Luceafărul* eminescian. Prozatoarea afirma că până atunci nici măcar nu auzise despre Eminescu. Recitând poezia, familiei sale, îşi amintea cu entuziasm că erau cu toţii fermecaţi: ,,(...) De fapt eram cu toţii sub vraja a ceea ce am descoperit, literatura română, adică o mare literatură."[3] Pasiunea pentru lectură va spori odată cu această descoperire.

Având învăţător pe I.U Soricu (Ion Ursu Soricu), poetul Primului Război Mondial aflat în cărţile de limba română ale claselor primare, va dori din ce în ce mai mult să citească literatură română. Învăţătorul luase atitudine faţă de profesoarele care îi persecutau pe copiii români ce nu se descurcau prea bine şi îi sfătuise pe aceştia să nu se supună. Profesoarele, majoritatea nişte ,,domnişoare bătrâne" se ghidau după principii învechite. Profesorii erau rigizi şi nu ofereau prea multe explicaţii. Sentimentul că se crease o prăpastie între elevi şi profesori era amplificat de faptul că nu înţelegea disciplinele şi nici manuale nu existau. Fiind familiarizată cu fonetica limbilor maghiară şi germană, i se părea că cea franceză era mult mai complicată.

Cu toate impedimentele, dorinţa supremă a familiei era ca toţi copiii să ajungă ,,domni", adică să aibă o educaţie solidă. Din familie învăţase că şcoala are rolul cel mai important în modelarea caracterului şi al devenirii omului. Pentru aceast ideal de a transcende propria condiţie, lupta întreaga familie.

E drept că evocările sale din perioada şcolarizării nu dezvăluie nostalgia acelor ani. O amintire nu prea luminoasă o purta profesorului de religie şi preotului ortodox, Iordan care o pedepsise în faţa clasei pe sora sa cu doi ani mai mare din cauză că nu îşi însuşise unele noţiuni predate.

A urmat apoi perioada liceului. Cu modestie, Ioana Postelnicu se înfăţişa ca fiind ,,o liceană sfioasă şi fără performanţe şcolare. Aceste «defecţiuni» le-am compensat prin lecturi asidue şi printr-o viaţă interioară pe care profesoarele mele ar fi putut-o foarte bine invidia."[4]

Descoperise totuşi un ,,miracol" după cum îi plăcea să vorbească despre carte. Dorin Tudoran redă în *Biografia Debuturilor* amintirile cele mai de preţ ale Ioanei Postelnicu legate de descoperirea acestei lumi fascinante a cărţilor: ,,Cartea a fost un miracol pentru mine. Până la intrarea în liceu, n-am văzut o carte de literatură. Doar abecedarul şi cărţile de citire maghiare şi germane, adevărat fascinant ilustrate.(…) În casa noastră exista o carte, *Halima*, pe care tata o uita pe masă, pe care încercam să o răsfoiesc, să-i văd măcar ilustraţiile, dar nu-mi era îngăduit. În casa noastră existau cărţi şi româneşti şi ungureşti dar erau ţinute sub cheie. Tata citea mult, cărţi de istorie cu Iancu, Horia, seara la lumina jărateculuі din sobă (…). Ne povestea apoi întâmplările nouă copiilor, aţîţîndu-ne curiozitatea şi interesul pentru cărţile care închideau întâmplări atât de fantastice. Fratele meu mai mare, «intelectualul» familiei, obţinuse un dulăpior în care ţinea sub cheie cărţile proprii şi cele pe care le împrumuta de la colegi. Un adevărat mister înconjura acest schimb de cărţi. Descoperisem mijlocul de a scoate fără să afle cărţi din dulap şi citeam ceasuri întregi ascunsă sub pat.

[3] Interviu realizat de Ioan Dănilă şi Octavian Voicu, *Dialogul cu veacul* în revista ,,Ateneu", an XXXVI, martie 1999, *nr.* 3, p. 6.

[4] Interviu realizat de Ion Alex. Angheluş, *Romanul Vlaşinilor e testamentul străbunilor mei perpetuat prin mine*, în revista ,,Ateneu", an XVII, iun. 1980, *nr.* 2, p.3.

Lectura şi locul unde mă aflam făceau să-mi palpite inima. Citeam cărţi interesante, fascinante."[5]

Despre această atmosferă partiarhală şi despre poarta grea de stejar de acasă îşi va aminti întreaga viaţă.

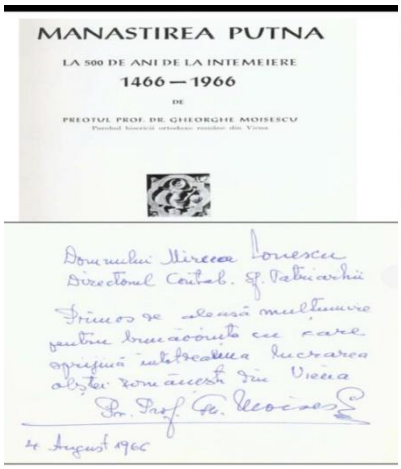
Bianca Burţa Cernat consideră că influenţa familiei dominatoare, a «familiei-închisoare» după cum o numeşte, va fi preluată după căsătorie de către soţ, inginerul Felix Pop. Deşi îi aducea cărţi, acesta îndoia filele pe care nu şi-ar fi dorit ca ea să le citească.

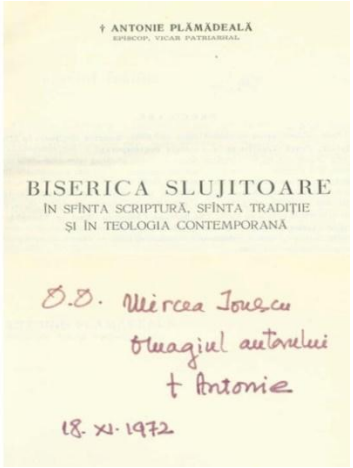
Dacă la şaisprezece ani răspunsese unei anchete în ziarul *Rampa* pe care şi-l procura pe furiş din micile economii, mai târziu, tot pe ascuns lua legătura cu Lovinescu pentru a citi în cadrul cenaclului său. Reuşeşte astfel să înlăture ,,clopotul de sticlă" aşezat peste ea şi să pătrundă în lumea mult-râvnită a literaturii.

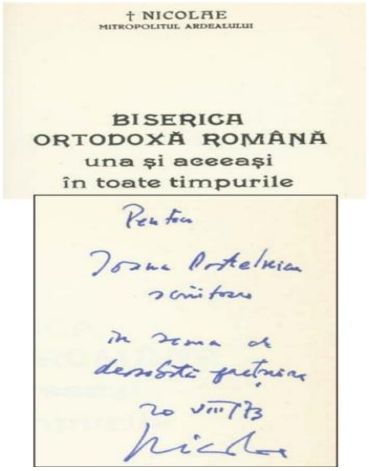
Având girul lui Lovinescu după ce a citit treizeci de pagini din ceea ce urma să devină primul său roman, *Bogdana*, Ioana Postelnicu va păşi încrezătoare în literatură. Acest act de temeritate ce i-a conferit «paşaportul spre literatură» aşa cum considera romanciera, nu s-a pierdut odată cu trecerea timpului. După dispariţia lui Lovinescu, Ioana Postelnicu renunţa la proza de analiză psihologică realizată sub îndrumarea mentorului său şi printr-un alt act de temeritate schimba întru totul registrul cu evocarea neamului său de păstori.

De la Lovinescu învăţase că într-o familie de oameni culţi, o bibliotecă era absolut necesară. Nu avea una atunci când l-a cunoscut pe marele critic. Încetul cu încetul a început să o alcătuiască. Chiar mentorul său îi cumpăra cărţi de la librăria ,,Alcalay". I le oferea apoi cu dedicaţie sau legate. Când scriitoarea s-a mutat la fiica sa la Bacău, a donat aproximativ 600 de volume din biblioteca personală, bibliotecii ,,Astra" din Sibiu.

Cărţile conţin dedicaţii, adnotări şi autografe din perioada interbelică dar şi din cea contemporană şi sunt adresate atât prozatoarei cât şi ultimului său soţ, Mircea Ionescu, contabilul-şef al Patriarhiei. Dedicaţiile oferite pe propriile volume aparţin colegilor, prietenilor dar şi reprezentanţilor Bisericii precum: Preotul Prof. Dr. Gheorghe Moisescu, Mitropolitul Antonie Plămădeală, Mitropolitul Bartolomeu Anania- cu numele de mirean Valeriu Anania, Episcopul Olteniei Nestor Vornicescu-Severineanul, Patriarhul Teoctist, Nicolae Mitropolitul Ardealului, etc.

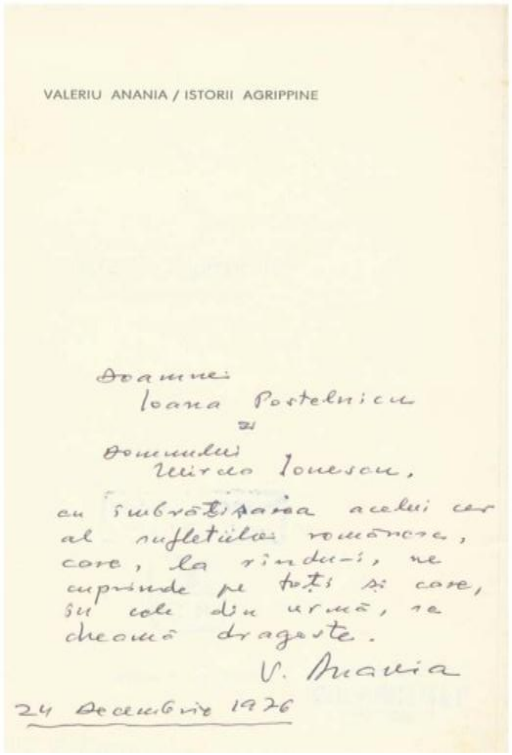



| **Foto 1** | **Foto 2** | **Foto 3** |
|---|---|---|
| Preotul Prof. Dr. Gheorghe Moisescu, *Mănăstirea Putna la 500 de ani de la întemeiere 1466-1966*<br><br>,,Domnului Mircea Ionescu Directorul Contab. Sf. Patriarhii<br>Prinos de aleasă mulţumire pentru bunăvoinţa cu care sprijină întotdeauna lucrarea obştei româneşti din Viena. | Antonie Plămădeală Episcop, Vicar Patriarhal, *Biserica Slujitoare în Sfânta Scriptură, Sfînta Ttradiţie şi în Teologia Contemporană*<br><br>,,D.D Mircea Ionescu omagiul autorului Antonie, 18.XI.1972" | Nicolae Mitropolitul Ardealului, *Biserica Ortodoxă Română una şi aceeaşi în toate timpurile*<br><br>,,Pentru Ioana Postelnicu scriitoare în semn de deosebită preţuire. 20 VIII 73" |

[5] D

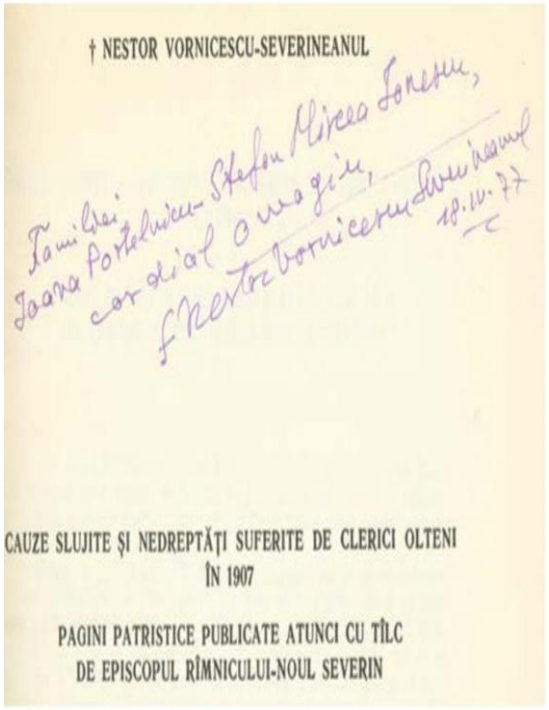

VALERIU ANANIA / ISTORII AGRIPPINE

Doamnei
Ioana Postelnicu
şi
Domnului
Mircea Ionescu,
cu îmbrăţişarea acelui cer
al sufletului românesc,
care, la rîndu-i, ne
cuprinde pe toţi şi care,
în cele din urmă, se
cheamă dragoste.
V. Anania
24 Decembrie 1976

**Foto 4**

Valeriu Anania, *Istorii Agripine*

,,Doamnei Ioana Postelnicu şi Domnului Mircea Ionescu, cu îmbrăţişarea acelui cer al sufletului românesc, care, la rându-i, ne cuprinde pe toţi şi care, în cele din urmă, se cheamă dragoste. V. Anania
24 Decembrie 1976”


† NESTOR VORNICESCU-SEVERINEANUL

Familiei
Ioana Postelnicu-Stefan Mircea Ionescu,
cordial omagiu,
† Nestor Vornicescu-Severineanul
18.IV.77

CAUZE SLUJITE ŞI NEDREPTĂŢI SUFERITE DE CLERICI OLTENI
ÎN 1907

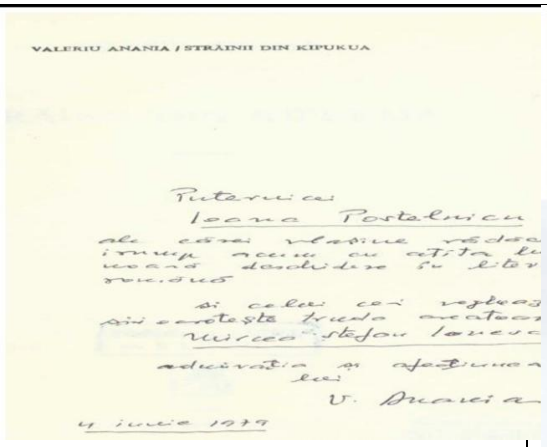
PAGINI PATRISTICE PUBLICATE ATUNCI CU TÎLC
DE EPISCOPUL RÎMNICULUI-NOUL SEVERIN

**Foto 5**

Nestor Vornicescu-Severineanul

*Cauze slujite şi nedreptăţi suferite de clerici olteni în 1907 Pagini Patristice Publicate atunci cu tîlc de episcopul Rîmnicului- Noul Severin*

,,Familiei Ioana Postelnicu-Stefan Mircea Ionescu, cordial omagiu, Nestor Vornicescu-Severineanul, 18. IV.’77”

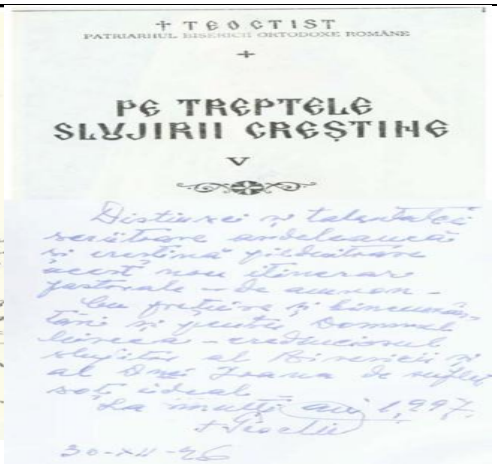

VALERIU ANANIA / STRĂINII DIN KIPUKUA

Puternicei
Ioana Postelnicu

4 iunie 1979

**Foto 6**
Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*

„Puternicei Ioana Postelnicu, ale cărei vlaşine rădăcini irump acum cu atîta luminoasă deschidere în literatura română şi celui ce-i veghează şi-i ocroteşte truda creatoare, Mircea Ionescu, admiraţia şi afecţiunea lui V. Anania. 4 iunie 1979”


† TEOCTIST
PATRIARHUL BISERICII ORTODOXE ROMÂNE

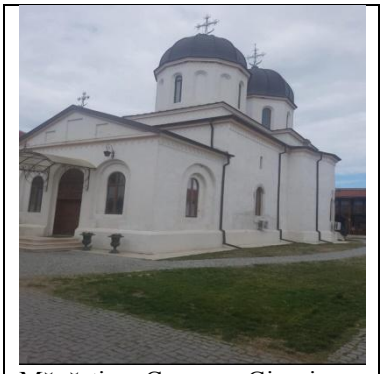
PE TREPTELE
SLUJIRII CREŞTINE

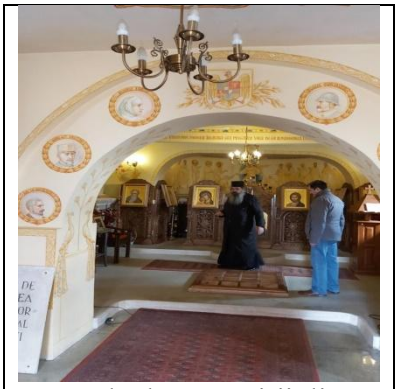
V

**Foto 7**
Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, *Pe treptele slujirii creştine*

„Distinsei şi talentatei scriitoare ardeleancă şi creştină pilduitoare acest nou itinerar pastoral-de amvon. Cu preţuire şi binecuvântări şi pentru Domnul Mircea- credinciosul slujitor al Bisericii şi al Dnei Ioana de suflet soţ ideal. La mulţi ani, 1997”

Mircea Ionescu nu a sprijinit doar lucrările comunităţii româneşti din Viena după cum putem observa din dedicaţia preotului Gheorghe Moisescu ci, împreună cu Ioana Postelnicu a contribuit la restaurarea Mănăstirii de la Comana din judeţul Giurgiu. De acest moment îşi aminteşte scriitorul şi generalul Radu Theodoru. Fiind prieteni de familie şi consăteni la Comana unde se pare că Ioana Postelnicu îl convinsese să achiziţioneze proprietatea, Radu Theodoru şi soţia sa, Stela, păstrează amintiri dragi celor care prin credinţă şi implicare în viaţa comunităţii au împiedicat demolarea Mănăstirii din satul de pe malul Neajlovului. Ctitorită la început de către Vlad Ţepeş în anul 1461 Mănăstrirea în incinta căreia se află şi Mausoleul Eroilor Primului Război Mondial căzuţi în luptele de pe Neajlov este o inestimabilă moştenire spirituală.


Mănăstirea Comana, Giurgiu


Mausoleul Mănăstirii din Comana

Mormântul Ioanei Postelnicu, Bacău

Trăind în ultimii săi ani de viaţă alături de fiica sa la Bacău, Ioana Postelnicu nu a fost înhumată la Comana, nici în Sibiul copilăriei sale şi nici în Bucureştiul unde şi-a petrecut tinereţea ci, în Bacău. Acolo fusese primită cu multă căldură şi fusese declarată Cetăţean de onoare.

După cum afirma Antonie Plămădeală într-un discurs omagial atunci când romanciera a împlinit 90 de ani, Ioana Postelnicu ,,şi-a trăit propria posteritate" fiindu-i acordate numeroase distincţii şi premii. Se pare că rădăcinile vlaşine au avut un rol foarte important. Scriitoarea a trăit 94 de ani.

Viaţa sa, împărţită în perioada 1 Decembrie 1918 şi după acest moment a fost plină de evenimente marcante. A trăit sub patru domnii româneşti: regii Carol I, Ferdinand I, Carol al II-lea şi Mihai. În ultimă instanţă, existenţa sa a traversat regimul comunist precedat de perioada de tranziţie.

Apartenența la comunitatea etnică ardeleană și evenimentele istorice la care a fost martoră au aprins în conștiința sa sentimentul ,,datoriei" de a face cunoscut un moment marcant petrecut înaintea răscoalei lui Horia. Din amintirea vie a Mărginimii Sibiului şi din dorul nestăvilit de locul natal a luat naștere trilogia *Vlașinilor*.

Radu Theodoru afirma referitor la această epopee că: ,,Vlaşinii o obsedau. Era conştientă că o reprezintă. Că aici şi-a împlinit vocaţia de prozatoare. Nu că şi-ar fi negat volumele care au făcut concesii modei interbelice. Erau ale ei şi cumva era ea din acel timp. Dar *Vlaşinii* o ridicaseră în propria ei cunoaştere de sine."[6]

Primele două volume ale trilogiei, *Plecarea Vlașinilor* și *Întoarcerea Vlașinilor* împletesc armonios verosimilul cu ficțiunea. Construcția epică este realizată prin date documentare verificabile din punct de vedere istoric. Ultimul, *Urmașii Vlașinilor* a fost considerat un eșec.

Legătura ancestrală a reprezentat pentru romancieră o responsabilitate morală față de străbuni căci după cum declara, strămoșii i-au «dictat» efectiv această istorisire de peste o mie de pagini, ideile curgând lin. În dedicația ce însoțește primul volum, *Plecarea Vlașinilor*, Ioana Postelnicu precizează că această carte închinată părinților săi, în special tatălui, Constandinu ,,Lesi" a lui Alexa Banu de pe Vlașini, nu este întru totul o ficțiune ci își are rădăcina în dramatica existență a strămoșilor săi.

Acţiunea romanului *Plecarea Vlaşinilor*, construit în genul romanului lui Rebreanu, *Crăişorul Horia*, este plasată în secolul al XVIII-lea într-o lume arhaică. Românii ardeleni se aflau sub stăpânire habsburgică. Împărăteasa Maria Tereza ascultă într-o zi sfatul unui sfetnic de-al său care îi spune că păstorii valahi din munţii Carpaţilor au oi bune de muls dar că niciodată nu i se vor supune şi nu vor vrea să mărească dijma dacă nu le risipeşte întunecarea ,,Care întunecare? a întrebat împărăteasa. Vrei să-i învăţăm carte? (…) Nu, mărită doamnă, cartea în mâna celor de jos nu ne face decât buclucuri şi greutăţi. E vorba de credinţa lor…Stau strânşi ca oile, cap lângă cap, sub pâcla de întunecare religioasă, care face destulă grijă măriei tale, între popoarele din împărăţie. Ar trebui şi ei aduşi la sfânta biserică a Romei, aşa cum au fost aduşi mulţi dintre valahii de la marginea ţării (…). Poporul, măria ta, trebuie legat de tron cu semnele înfricoşării şi ale smereniei."[7]

Sfetnicul ştia foarte bine că păstorii ardeleni erau ageri la minte şi că nu de o astfel de întunecare se vor lovi atunci când vor vrea să îi supună ci de faptul că pentru ei credinţa era mai presus de orice. Dimpotrivă, credinţa era lumina lor.

[6] Interviu acordat personal de către Radu Theodoru la Comana, Grădiştea pe Argeş în data de 8 Martie 2020 şi transpus într-o scrisoare din data de 1 Aprilie 2020.

[7] Ioana Postelnicu, *Plecarea Vlaşinilor*, Ediţia a II- a Bucureşti, Ed. Eminescu, 1967.

Dihotomia lumină-întuneric, bine-rău este prezentă în roman în special prin contrastul dintre personajele Niculae Branga şi Alexa Banu. Un fel de Iuda al Vlaşinilor, baciul Branga va ,,vinde" întreaga obşte stăpânirii habsburgice pentru foloase personale şi preamărire.

Responsabil pentru dispariţia a cincisprezece oi din turmă, i se interzice să mai ia parte la slujba sfinţilor împăraţi Constantin şi Elena. Astfel, Greavul Alexa, simbol al bunătăţii şi înţelepciunii, dar şi obştea pe care o conduce, îl va pedepsi pentru comportamentul său necinstit.

Deşi nu toţi sunt ştiutori de carte, păstorii valahi se ghidează după legi nescrise. Ei sunt foarte credincioşi şi au o judecată dreaptă. Părintele Gherasim, cunoscător al limbii crăieşti le tălmăceşte litania trimisă de către împărătească prin oberleutnantul Karek. Cu toate că şi el cunoştea limba română, Karek ,, nu dorea să-şi spurce buzele rostind-o."[8]

Îl roagă aşadar pe strajemeşterul Ianek să dea citire poruncilor împărătesei. Actul stipula înrobirea, alungarea vlaşinilor de pe pământurile lor şi faptul că toate sfintele slujbe, fie că era vorba despre înmormântare, de botez ori de cununie să se ţină în legea unită greco-catolică. Neascultarea se pedepsea cu plata în aur sau cu temniţă grea.

Volumul următor *Întoarcerea Vlaşinilor* surprinde întoarcerea lor din bejenie. Sentimentul că aparţin acelor locuri îi întăreşte. Adeseori lirismul răzbate prin inserarea versurilor unor doine dar şi prin aducerea în memoria colectivă a datelor unor sărbători creştin ortodoxe. Chiar şi în pribegie păstorii îşi ţin sărbătorile ,,având limpede în minte soroacele".[9]

Botezurile, înmormântările, praznicele, rugăciunea de dinaintea prânzului sau cinei la stână, sărbătoarea Sfinţilor Constantin şi Elena, sărbătoarea Nedeii, târgurile, iarmaroacele, balul de la palatul baronului Brukenthal, ritualurile arhaice şi tradiţionale sunt tot atâtea prilejuri cu care prozatoarea ne introduce în fascinanta lume a satului vlaşinilor.

Traiul lor este simplu dar profund. Credinţa este pentru vlaşini virtutea cea mai de seamă:

„Într-o zi însorită, părintele Oprişor s-a aşezat în inima satului. A făcut slujbă creştinească pentru păstori şi mioare, a stropit cu mătăuzul turmele şi pe ciobanii care treceau pe dinaintea lor, îndreptându-se spre ,,Dealul Dorului". Nu erau atât de multe ca pe vremea lui Alexa…(…) Femeile s-au îndreptat în fugă spre ,,Dealul Dorului", de unde şi-au petrecut multă vreme oamenii, cu ochii scânteind, stropind pământul cu lacrimi după datină, măcar că oamenii lor nu plecau peste creste, ci pe păşunile vlaşine, şi că la Nedeie aveau să ia şi ele drumul munţilor, să petreacă o zi cu dânşii."[10]

Vlaşinii nu acceptă nicidecum slujbele catolice şi renunţarea la religia în care s-au născut.

Îmbrăcaţi în hainele cele mai bune, ei merg Duminica la biserică. Ca în romanul lui Marin Preda, *Moromeţii*, alegerea articolelor vestimentare este un semn al consideraţiei deosebite pe care o acordă credinţei lor dar şi un semn al respectului de sine.

Biserica şi şcoala, instituţii de o importanţă primordială în viaţa Ioanei Postelnicu au fost transpuse în operele sale literare spre a dăinui. Astfel, prin puterea condeiului său, aceste valori nu îşi vor pierde perenitatea.

## BIBLIOGRAPHY

1. Ioana Postelnicu, *Plecarea Vlaşinilor*, Ediţia a II- a, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1967.

[8] Ibidem 7.
[9] Ioana Postelnicu, *Întoarcerea Vlaşinilor*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979.
[10] Ibidem 9.

2. Ioana Postelnicu, *Întoarcerea Vlaşinilor*, Bucureşti, Ed.Eminescu,1979.

3. Dorin Tudoran, *Biografia Debuturilor*, Reporter XX, Iaşi, Editura Junimea, 1978.

4. Ion Alex. Angheluş, *Romanul Vlaşinilor e testamentul străbunilor mei perpetuat prin mine*, în revista ,,Ateneu", an XVII, iun. 1980, *nr.* 2.

5. Carmen Mihalache, *Ce trebuie să se întâmple, se întâmplă*, în ,,Deşteptarea", an 1989, 1 IUN. 2001.

6. Ioan Dănilă şi Octavian Voicu, *Dialogul cu veacul* în revista ,,Ateneu", an XXXVI, martie 1999, *nr.* 3.

7. Otilia Țeposu, 2004, *http://www.memoria.ro/marturii/perioade_istorice/perioada_interbelica/ioana_postelnicu:__squote__squote_a_scrie__este_un_act_de_daruire_totala_in_care_trebuie_sa_crezi_si_pe_care_trebuie_sa-l__traiesti_plenar_squote__squote_/1573/pagina-1/*, consultat la data de [09/01/2020].

8. Interviu acordat personal de către scriitorul Radu Theodoru la Comana, Grădiştea pe Argeş în data de 8 Martie 2020, transpus ulterior într-o scrisoare a domniei sale din data de 1 Aprilie 2020.

## *THE TIME WE WERE GIVEN – A MEMOIR*

**Maria Petricu**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract:The main interest of this paper is focused on feminine writings, especially on Annie Bentoiu's writings, in an oppressive era and also on the new terms of a recently acquired freedom. I tried to bring the feminine perspective to the fore on the communist period and post-communism. The main question is: What is selected and recorded in the transcription of the feminine gaze? The corpus of texts includes memorial writings, writtings from exile or travel journals (especially to North America or France). The main interest of this analysis is self-portraiture, from a feminine perspective and concerning the oppressive system and the „new world" (the West and also the world of freedom after 1990). What is pursued in the development of the destinies analyzed in the paper is how the female writers perceive and transcribe the pulse of life in Romania during communism concerning freedom (of opinion, of speech, the right to life, cultural openness) of the West. This perspective is both internal (from the country) and external (female traveler who returns to the country or has the status of a political exile).*
*In the autobiographical writings (journals, memories, correspondence), I analyze the voices that record the daily life in the communist period and the period that followed. The difference between „before" and „after" the Revolution is centered around freedom.*

*Keywords:communism, big history, family history, maternity, feminine perspective*

Annie Bentoiu (1927-2015) face parte din prima categorie de voci sau identități feminine, și anume categoria celor care rămân în România comunistă, înregistrând cotidianul comunist opresant. *Ce selecționează și ce înregistrează tipul de scriitură feminină din ceea ce i se oferă privirii?* Privirea Anniei Bentoiu „curge" în memoriile sale, de la vârsta de șaptesprezece ani până la aproape optzeci de ani, peste istoria familiei și a vremurilor necruțătoare pe care le-a îndurat. Annie Bentoiu a fost fiica unui medic român și a unei elveține din cantonul francofon Vaud, ceea ce i-a influențat puternic mentalitatea și abilitățile, mai ales lingvistice. A crescut perfect bilingvă, scriind și publicând poeme în franceză, traducând din franceză în română și din română în franceză. Încă din titlul memoriilor, *Timpul ce ni s-a dat*[1], se transmite resemnarea și provizoratul situațiilor – sentimente comune cu cele ale Gabrielei Adameșteanu în fața evenimentelor trăite. Spre deosebire de consemnările Gabrielei Adameșteanu, textul Anniei Bentoiu se concentrează pe universul familial – unde se simte în siguranță, de aici autoarea construiește fațetele istoriei mari. Felul de a fi al celor două scriitoare este diferit, iar acest lucru transpare în scrisul lor. Annie Bentoiu este împăcată cu propriul trecut, cu *timpul ce i s-a dat*. Este o împăcare poate mai puțin stoică decât aceea a Gabrielei Adameșteanu, mizând foarte mult pe iubire, pe plăcerea de a iubi (viața, familia, partenerul, fiica, muzica etc.), într-un mod demn, lipsit de prejudecăți, netrădând greutățile la care era supusă din cauza statutului social al familiei. Cu toate acestea de o hotărâre încăpățânată, chiar și în momentele cele mai grele. În același mod în care și-a trăit viața, o și scrie, plecând de la întrebări retorice – sau mai puțin retorice – specifice adolescenței, până la maturitatea ultimilor ani. „Nu vreau să urăsc, nu vreau să arunc cu pietre, vreau numai *să spun*, poate pentru că acel strat de tăcere atârnă greu, mă trage la fund, și în curând va trebui să dau socoteală." (p. 758)

[1] Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat: memorii (1944-1959)*. București, editura Humanitas, 2019.
(Toate citatele sunt redate din această ediție. ISBN 978-973-50-6401-3)

Nu ocolește subiectele sensibile ca avortul, legăturile extraconjugale, lipsa intimității ori pierderea bunurilor materiale și supraviețuirea la limita subzistenței. Este tot timpul deasupra mizeriei în care regimul opresant a obligat-o să trăiască, iar acest lucru se datorează în mare parte educației primite (de exemplu, renunțarea la cursurile Facultății de Drept după politicizarea acestora), dar și împlinirii pe care o resimte în plan personal (dragostea părintească și aceea a soțului, Pascal Bentoiu).

> Filozofica detașare cu care familia noastră privea evenimentele din acea vreme se explica prin chiar firile noastre. Mama, occidentală și protestantă, a fost ființa cea mai fatalistă pe care am cunoscut-o: pentru ea totul era scris dinainte, era inutil să te opui, oricum lucrurile se vor rândui după o înțelepciune inaccesibilă nouă; îți rămânea doar să înfrunți încercările cu demnitate și curaj. Cât despre tata, atitudinea lui în viață a fost de multe ori aceea, neexplicită, a unui jucător: te poți avânta când ești „în carte", dar când s-a instalat ghinionul trebuie să fii cumpătat, așteptând să treacă „passa proastă". (p. 37)

Nu cosmetizează nici o întâmplare, nici un gând, nici o reacție, lăsând impresia, la finalul lecturii, că *timpul ce i s-a dat* a fost mai indulgent decât la alții. Această impresie este falsă, dar transpare din felul optimist în care Annie Bentoiu privește viața, din puterea acesteia de a trece peste greutățile de zi cu zi și din iubirea pe care aceasta o împărtășește cu oamenii din jur. Nu încearcă să justifice atrocitățile trăite, știind că îi este imposibil, ci doar să înțeleagă. Dorința este de a reda un destin fabulos – în sensul de excepțional –, propriu, dar și al celor de care viața a legat-o în moduri nebănuite, fără o atitudine moralizatoare, fără justificări: „[…] istoria nu e nici logică, nici frumoasă și cu atât mai puțin morală" (p. 8). Punerea pe hârtie a memoriilor este în strânsă legătura cu dovada existenței unui timp suspendat, de care puțini mai sunt legați într-un fel sau altul și pe care mulți îl doresc mai îndepărtat decât este în realitate. Astfel că, reamintirea și consemnarea faptelor face loc în conștiința comună unei trecut deumanizant, care este imperios necesar să se cunoască.

> Totuși trebuie să insist în a-mi reaminti, nu-mi pot permite să uit, pentru că ceea ce vreau este *să înțeleg*. Vreau să aflu *cum* a fost deformată în adâncime natura relațiilor dintre oameni, *cum* s-a ajuns să ne fie atât de frică unii de alții, *cum* s-a petrecut în atâția dintre noi degradarea demnității personale, a impulsului despre libertate și a celui spre transcendență. (p. 553)

Prima ediție a memoriilor scrise de Annie Bentoiu a fost publicată inițial în două volume, urmând ca în 2019 să fie publicată o ediție integrală (după care se ghidează și cercetarea de față). *Timpul ce ni s-a dat* consemnează viața personală și profesională, evoluția, parcursul educațional ale Anniei Bentoiu, din adolescență până la senectute. În același timp, textul reprezintă o minuțioasă cronică a perioadei istorice traversate, cu adnotări, comentarii și explicații pentru a realize un întreg tablou al respectivei perioade: „Scrierea acestor amintiri poate fi uneori foarte dureroasă. Precizări de acest fel se ivesc pe neașteptate și trebuie integrate memoriei generale, tot mai încărcate cu orori." (p. 192) Cu toate că inițial dorea să scrie un text de ficțiune, Annie Bentoiu a realizat această operă substanțială de memorii argumentându-și decizia prin faptul că evenimentele la care a luat parte și chiar personajele din viața reală nu mai au nevoie de excepționalul ficțiunii, fiind ele însele – și implicit situațiile prin care au trecut – înzestrate cu această valoare.

> Ani de zile, am pregătit fișe și însemnări pentru un roman al vieții sub comunism, la care într-o bună zi am renunțat brusc. La ce bun să inventezi personaje

> fictive când ştii că faptul brut, detaliul concret, decizia administrativă, hotărârea judecătorească şi viaţa politică reală ar alcătui, la un loc, cel mai exact şi mai halucinant tablou de societate? Fără îndoială, dacă nu s-ar fi petrecut miraculoasa schimbare din 1989, n-aş fi ajuns niciodată la informaţia necesară şi această carte de amintiri n-ar fi putut fi realizată. Dar schimbarea a avut loc şi, cel puţin, pot afirma – mândrie necesară pentru acest gen de scriere – că paginile ei nu cuprind nici un fapt inventat. (p. 816)

Dacă la Gabriela Adameşteanu scrierea cărţii de memorii a fost un impuls exterior, venit exclusiv de la *ceilalţi*, Annie Bentoiu urmează un impuls interior care o determină să îşi pună pe hârtie întreaga viaţă, dar mai ales povestea de viaţă a persoanelor dragi care nu o mai pot face. O altă diferenţă ar fi modul de abordare al acestei teme. Cu toate că nici una dintre cele două scriitoare nu abordează din această perspectivă scriitoricească textul de memorialistică, Gabriela Adameşteanu se sprijină pe latura sa jurnalistică, în timp ce Annie Bentoiu reformulează paginile unui jurnal îndelungat, pune cap la cap fişe şi însemnări strânse de-a lungul anilor şi chiar compară fragmentele notate de ea cu cele din jurnalul lui Pascal Bentoiu (de exemplu, convingerea lui Pascal Bentoiu în salvarea americană – idee care se repetă în mai multe pasaje –, în comparaţie cu lipsa acestor notaţii din jurnalul Annie Bentoiu) ori cu însemnările lui Aurelian Bentoiu şi ale tatălui ei.

*Timpul ce ni s-a dat* reprezintă o amplă scrisoare către toţi cei care au împărtăşit evenimentele istorice, către generaţia din care face parte Annie Bentoiu şi mai puţin adresată noilor generaţii. Poate fi un lucru pradoxal ca publicul ţintă al unor memorii să nu fie generaţiile tinere, însă, aşa cum observă foarte bine şi autoarea memoriilor, faptele acelor timpuri sunt greu de imaginat, nu doar de înţeles, pentru cei ce nu le-au trăit: „[…] starea de spirit de atunci, atât de greu de înţeles pentru minţile noastre de azi, care deja aparţin altui secol”. (p. 51)

Raportarea la un trecut din ce în ce mai trecut – în sensul de datat, expirat, chiar *dosit* – nu mai găseşte ecou în generaţia tânără, pentru care istoria românilor de după războaiele daco-romane intră într-un con de umbră, alergare în urma integrării UE etc., manualele de istorie îmbrăcând evenimentele în generalităţi şi trecând în câteva rânduri peste un regim care a lăsat multe sechele – văzute sau ignorate – în societatea şi politica românească actuale, peste partide politice care au răsturnat ordinea lucrurilor din vieţile bunicilor şi chiar părinţilor lor. Mentalitatea s-a schimbat într-atât încât trecutul este scos cu totul din ecuaţie, nici chiar viitorul nu-şi are statutul consolidat. Prezentul este singurul timp care contează, care dă sens, care angrenează la acţiune, la schimbare. Evenimentele relatate – banale sau mai puţin banale – reprezintă *prezentul* multora dintre cititori.

> Poate că textul de faţă încearcă să răspundă doar acestei întrebări – „cum a fost posibil?” – pentru mine şi câţiva prieteni. Înţelegem atât de greu prezentul, uităm trecutul atât de uşor! Cu acest sentiment de dezarmare şi confuzie memoria noastră încearcă să lupte, dar vai, atât de fragmentar încât asemenea încercări răbdătoare, minuţioase de reconstituire a întregului mai păstrează poate, undeva şi pentru unii, un sens. (p. 95)

Textul Anniei Bentoiu arată nu doar evoluţia evenimentelor istorice, dar şi schimbările de mentalitate care au dus la aceasta şi o doză de pasivitate perpetuată din acea epocă până în prezent. Dacă pasivitatea de acum este aproape involuntară, sub regimul comunist aceasta era impusă (prin frică, prin manipulare, prin condiţii de trai grele, prin minciună, prin imposibilitatea legăturilor cu lumea occidentală). La fel ca în textul Gabrielei Adameşteanu, şi aici se conturează personajul omniprezent: frica. Frica este retrăită la o

distanță semnificativă în timp: „frica a devenit oarecum o prezență constant, rămasă în preajma conștiinței și gata oricând să se reactiveze”. (p. 612) Dacă la Gabriela Adameșteanu minciuna este prea puțin evocată, iar când se întâmplă acest lucru este poziționată în cealaltă tabără, Annie Bentoiu o conturează ca o oglindă a fricii și îi dă un aspect intim, de alinare a rănilor celor dragi. Făcând-o o unealtă proprie de supraviețuire, îi anulează puterea cu care era utilizată de partidul aflat la conducere: „ Am primit scrisori îngrijorate de la prietenele mele risipite în refugiu prin țară. Le-am răspuns făcând haz, dar n-am putut să uit – a fost prima mea întâlnire cu minciuna care avea să fie, de atunci încolo, omniprezentă”. (p. 12) Tot un sentiment de frică, într-un fel camuflată, se desprinde din mesajele de propagandă ale partidului aflat încă la început, când nimeni nu se aștepta la întorsătura pe care au luat-o evenimentele: „[…] un sentiment ciudat de amenințare mi s-a părut că se degaja din acel șir, încă destul de anemic, care dorea cu atâta precizie moartea altora, fie ei și sabotori”. (p. 17) Pe parcursul memoriilor, cu precădere în prima parte a textului, apar diverse întrebări retorice, de exemplu „Cine face istoria?” (p. 33), legând apariția *Memoriilor* lui Churchill și dezbaterea lor târzie din țara noastră cu întâmplarea tragică la care a asistat într-o vară la mare. Această încadrare a evenimentelor lasă să se observe întreaga alcătuire a textului, paralelele fine, oglinzile așezate atent de către Annie Bentoiu asupra destinelor individuale și colective și implicațiile în consecință. Firele puterii trec nevăzute dintr-o mână în alta, trăgând destinele celor mulți după ele.

> Este evident că în acest veac unele evenimente politice, care prin consecințele lor, au înlănțuit milioane de vieți s-au datorat unor indivizi izolați, uneori chiar puțin cunoscuți. Marele fluviu uman curge între diguri proiectate doar de câțiva, fie că este vorba de conducători autocrați, de politicieni mai mult ori mai puțin abili a căror activitate comport totdeauna un coeficient de noroc sau de ghinion, sau încă de grupuri oculte (dar orice grup cuprinde câte o personalitate bine înarmată dialectic, în stare să-l convingă pe ezitantul al cărui vot va fi decisiv), forma vieții celor mulți e determinată, prin acțiunea câtorva, de cauze care le rămân necunoscute și pe care deci nu le pot influența. (p. 34)

Documentarea Annie Bentoiu este temeinică, fiecare însemnare restrânsă din jurnal, fiecare dată subliniată este susținută de ziarele arhivate din acea vreme, de înregistrări radio, este dezbătută și comparată cu însemnările altora. Caută să surprindă asemănările, dar și deosebirile de reacție între cea personală și imparțialitatea – dorită a – jurnaliștilor vremii. Astfel că nu de puține ori se găsesc intercalate în textul de memorii fragmente, citate din știrile la care se face referire, precizându-se data și publicația în care au apărut sau chiar scrisori (cel mai adesea de la Pascal sau Aurelian Bentoiu).

> […] mi-au rămas în minte doar două circumstanțe precise, legate între ele de o anumită atmosferă tensionată, pe care a trebuit s-o elucidez recurgând la ziarele vremii. […]
>
> Memoria afectivă îmi restituie perfect vibrația de simpatie, foarte perceptibilă într-o adunare, și cu sentimentul că în sfârșit cineva rostește cu autoritate, răspicat și cu o bună-credință, ceea ce gândeau toți de o bună bucată de vreme. […]
>
> Textul rostit de generalul Rădescu duminică 11 februarie 1945 este reprodus în *Viitorul* de marți 13 februarie și are un accent de sinceritate naivă, destul de impresionant. […] Astea au fost deci frazele pe care le ascultasem în parte atunci, găsindu-le, cu mintea mea proaspătă de nici optsprezece ani, cum le găsesc și astăzi, pline de bun-simț. (pp. 42–45)

Un loc comun pentru Gabriela Adameșteanu și pentru Annie Bentoiu (și probabil pentru toți cei care au supraviețuit acelei perioade) este lipsa așteptărilor, înfrânarea speranței: „Punctul slab al acestor pagini este lipsa de speranță, despre care am mai vorbit. Consideram acea situație istorică drept definitivă, eternă". (p. 575) Ori: „Singura lor apărare este să nu se mai implice afectiv, pentru a nu risca să cadă pradă amărăciunii și regretelor inutile". (p. 35) Ideea de veșnicie a regimului comunist este și aici statornicită de iminența pericolului, de neîncrederea în oameni și supravegherea continuă, de o constanță a fricii instaurată prin metode violente, prin pierderea locului de muncă, prin malnutriție.

Familia pentru Annie Bentoiu reprezintă un centru gravitațional. Textul de memorii este construit în jurul membrilor familiei, este pentru ei în primul rând, fiecare moment petrecut împreună reprezentând o pauză în amărăciunea acelor zile: „Râsul și surâsul nu mai erau îngăduite decât acasă și între prieteni". (p. 567) Relațiile de familie sunt foarte strânse, copil unic la părinți, cu o inteligență aparte, își petrece primii ani de viață în Elveția, copilăria la Oltenița, iar mai apoi se mută împreună cu familia în București. Urmează cursurile Școlii Centrale și cele ale Facultății de drept, fără a absolvi, însă, în urma schimbărilor politice. Urmează, însă, cursurile de Literatură și de Istorie de la Institutul Francez. Figurile pregnante ale textului sunt cele ale propriei familii și ale familiei soțului. Mama și Aurelian Bentoiu sunt două *personaje* pilon ale volumului de memorii, deși nu lipsesc descrierile cadrelor didactice care i-au marcat anii de școală, cele ale colegilor de serviciu de la fabrică ori ale diverselor persoane care și-au pus amprenta într-un fel sau altul asupra vieții acesteia (Monica – fosta colegă de școală, familia Albu, *cei trei mușchetari*, Camil Petrescu, tante Aline – Alexandrina Cosma, domnul Albu, Mihail Jora etc.).

Parcursul familiei respectă în mare parte tiparul epocii respective (asemănându-se celui al Gabrielei Adameșteanu): plecarea de la sat la oraș, prosperitatea afacerilor datorită muncii asidue, studii universitare, legături strânse cu lumea occidentului, implicații literare, în paginile memoriilor făcându-și loc și discursul privind confiscarea averii și reorientarea în plan social pentru a supraviețui. În această evoluție pe scara socială/intelectuală se pune accentul pe partea masculină a familiei. Atât Gabriela Adameșteanu, cât și Annie Bentoiu prezintă istoria familiei cu precădere pe linie paternă, amintind foarte pe scurt legăturile materne. La Annie Bentoiu situația este de așa natură, rudele mamei fiind în Elveția, iar portretele membrilor familiei rămânând neconturate clar din cauza interdicțiilor de călătorie instaurate odată cu regimul comunist. Imaginea acestora rămâne efectiv o fotografie alb-negru, pe care Annie Bentoiu o păstrează între amintirile importante ale vieții.

Cu toată deschiderea, receptivitatea din cadrul unei familii multiculturale, din paginile memoriile transpare un sentiment patriarhal – dacă nu acut, cel puțin prezent mai ales în etapa copilăriei și a adolescenței –, plecând de la imaginea paternă (educație, activități recreative, impunerea unor reguli strice – de exemplu, la înregimentarea armatei ruse în Oltenița, atât Annie Bentoiu, cât și verișoarele acesteia au fost nevoie să stea doar în partea din spate a casei, fiindu-le interzis să iasă chiar și la fereastră, iar fetele care participau la seratele organizate în acea perioadă erau stigmatizate și chiar alungate din oraș).

> Tata a primit anunțul meu, cum că mă hotărâsem să mă înscriu la Drept, cu o surâzătoare indiferență; după el exista o singură activitate valabilă pentru femei, cea de soție și de mamă. Restul, îmi explicase el mai demult, erau ocupații care o distrăgeau de la aceste două îndatoriri; soțul și copiii se vedeau în mod fatal neglijați și până la urmă, se înstrăinau de ea. Dar, desigur, puteam să mă înscriu la orice facultate doream. (pp. 56-57)

Exemplului personal i se contrapune exemplul socrului. Din cadrul textului nu reiese o astfel de comparație voită, însă sunt prezentate asemănările și deosebirile dintre Annie

Bentoiu și Marta Bentoiu: mediul familial, studii, caracter etc. Comparația nu este voită în text, deoarece parcursul atât intelectual, cât și emoțional al Annie Bentoiu nu a suferit modificări majore în urma mentalității tatălui și chiar s-a bucurat de susținerea acestuia în alegerile făcute de-a lungul vieții: „Am fost acolo într-o singură dimineață cu tata, ca să împrumut niște cărți de la bibliotecă: femeile, în principiu, n-aveau drept de intrare în acea citadelă și fără explicațiile și prezența lui n-aș fi avut nici o șansă". (Despre sediul club al Societății „Tinerimea", fondat în 1867, p. 39) Cu toate acestea, imaginea femeii în epoca vremii – în care egalitatea sexelor era o componentă stabilă a planului politic –, este subtil conturată prin remarci, anecdote de serviciu ori exemplu personal: „Noi, fetele, aveam mai puțină importanță pe vremea aceea, dar Marta beneficiase de aceeași grijă părintească și era la fel de înzestrată ca fratele ei". (p. 213) Sau: „În general, femeile din acea vreme au dus pe umeri greutăți pe care nici ele, cred, nu știuseră că sunt în stare să le poarte". (p. 595) Însă Marta este prezentată ca un personaj aparate, care și-a câștigat, mai ales prin inteligență, statutul egal în ochii propriei familii și cunoscuților:

Cele patru modele feminine, exterioare familiei, care i-au marcat evoluția atât în anii de școală, cât și mai apoi, în viața de adult, au fost cele ale profesoarelor de la Școala Centrală: Anina Rădulescu-Pogoneanu (lăsând un puternic impact asupra Annie Bentoiu atât din punct de vedere intelectual, cât și civic), Maria Gabrea (cu toată atracția inițială a acesteia față de curentul ideilor de stânga), Crisanta Șteflea (poate și datorită dragostei pentru limba franceză) și Elena (Coca) Rarincescu (un model de conduită, care probabil a influențat atenția Annie Bentoiu la schimbările istorice).

> Observ cu oarecare uimire că în legătură cu fiecare din acele modele ale adolescenței noastre am simțit nevoia să evoc și cadrul lor familial. Desigur, o personalitate de excepție are totdeauna un ecou între ascendenți sau în cei cu care se însoțește, sau în sfârșit în urmași. E în definitiv jocul liber al selecției natural și în același timp efectul, ca să spunem așa, unui fel de radiație pozitivă pe care o emit ființele înzestrate și care modifică implicit mediul în care trăiesc. Dar nu e și altceva de observat aici, și anume că în țara noastră se construise progresiv, de mai multe decenii, o clasă intelectuală dintre cele mai trainice și mai demne de respect? (p. 31)

Annie Bentoiu este una dintre puținele scriitoare care vorbesc deschis despre problema avortului în epocă, ba mai mult, din proprie experiență. Cu toate că este un subiect tabu încă și astăzi, Annie Bentoiu îl aduce în discuție natural, fără ezitări ori culpabilizări și justificări suplimentare în fața cititorilor: „Dar câteva decenii mai târziu tot tante Aline, atât de maternă în noaptea aceea, mi-a înfipt un pumnal în inimă, precizându-mi cu reproș ceea ce n-ar trebui să i se spună niciodată unei femei, după o asemenea experiență: – A fost o fetiță, mi se pare…" (p. 673) Punând în oglindă nașterea Ioanei Bentoiu și efortul depus în creșterea acesteia, se evidențiază suferința maternă în fața unei astfel de situații, a unei alegeri care o putea costa viața. Totodată se urmărește procesul de maturizare, de schimbare a mentalității de la o generație la alta.

> Chiar în generația mamei, lucrurile nu erau clare. Ea pierduse din accident două sarcini destul de avansate, și i se explicase că embrionul acela n-avea încă nimic uman. Eu însămi an gândit la fel timp de mulți ani, mai ales în perioada în care chiuretajele se efectuau în deplină legalitate. E drept că imaginile pe care le-am păstrat din spitalul de profil, în care se stătea la coadă pentru a te urca pe masa de operație plină de sângele altora, se numără și acum printre cele ce reapar în nopțile de insomnie, în care ești neputincios să te aperi. În circumstanțe variate, am trecut de cinci ori prin acest fel de experiență, pe care o pot desemna prin propoziția „am

suportat de cinci ori această operație" sau „am săvârșit de cinci ori această crimă". Distincția am precizat-o relativ târziu. (pp. 671–672)

În ceea ce privește călătoriile, nostalgia Occidentului este prezentă în paginile acestui volum de memorii și are o strânsă legătură cu imaginea maternă. Mama Anniei Bentoiu este de origine elvețiană, astfel că Occidentul înseamnă familie reunită. *Fantasma* Occidentului nu „planează" asupra acesteia doar în urma lecturilor, ci și din dorința de a-și putea înțelege mai bine mama. În subconștient, Annie Bentoiu suprapune imaginea mamei pe aceea a literaturii franceze și, implicit, pe imaginea Elveției. Educația protestantă a mamei a determinat-o să admire și să aspire către un astfel de model, în viața de familie, mai ales, dar și în fața situațiilor de grea încercare socială. Cu toate aceste restricții privind călătoriile în afara granițelor țării, Annie Betoiu consemnează excursiile făcute în țară, alături de Pascal Bentoiu, de Marta Bentoiu și Mircea Alexandru Pop sau Marinette – o prietenă de familie, ori colegi de serviciu.

Annie Bentoiu publică din tinerețe poeme în limba franceză. Cititul și scrisul sunt îndeletniciri încurajate de părinți, mai târziu reprezentând o formă de evadare a realității și chiar un mod de a-și câștiga traiul. Dacă Gabriela Adameșteanu a avut numeroase conflicte interioare pe tema scrisului – literaturii –, Annie Bentoiu era sigură de afinitatea aceasta. Ambele personalități văd în faptul de a scrie o vocație sacră, și în același timp previzualizează soarta mizeră a scriitorului în România (comunistă și chiar post-comunistă). Astfel că, pragmatice, s-au îndreptat către meserii care să le permită să gestioneze între cele două lumi. Annie Bentoiu a ales dreptul și stenodactilografia, sperând să se poată transfera la Facultatea de litere după primul an. Literele se suprapun perioadei copilăriei liniștite de la Oltenița, se suprapun imaginii mamei, pentru care acest curs al destinului Annie Bentoiu era destul de firesc. Separarea de aceast traseu vine și ca o ieșire din etapa copilăriei; începe procesul de maturizare, de separare de figurile părinților. La îndemnul mamei de a călători înainte de a lua o decizie, răspunde vehement, nedorind o rupere de la realitatea socială, de lumea în care trăia și era nevoită să trăiască pentru tot restul vieții. Înclinația spre istorie și nestatornicia din scena politică îi trezesc o dorință acută de a fi conectată la prezent, la mișcările din interior.

„*Je croyais que tu ferais les lettres…*"

Țin minte și acum strângerea mea de inimă. Aparent, trădam o lungă complicitate cu ea, un întreg trecut. Dar, în momentul acela, chiar de trecut voiam să mă despart: refuzam să mai fiu doar elevă silitoare, voiam să știu și să înțeleg eu însămi cum este lumea concretă, cea de aici din țară, în care aveam să trăiesc *și care nu era a ei*. Influența ei personală se afla la punctul minim.

„N-ai vrea, a mai zis mama, să te primitem pentru un an la rudele din Elveția, ca să mai afli și tu cum e prin alte țări, înainte să te hotărăști?"

Nu, am răspuns eu, blocată. Nu voiam să-mi pierd rândul și să mă pomenesc apoi, încă mai înstrăinată, între colegi de altă vârstă. Voiam să știu ce e aici și acum. (p. 57)

Înclinația scriitoricească nu vine doar pe linie maternă, ci și tatăl se preocupa de notarea memoriilor, de documentarea acestora, scria articole și studii apreciate. În mare măsură, de la acesta îi revine afinitatea către istorie și documentare.

Tata, care a trăit aproape un veac, ne-a lăsat un text de vreo sută de pagini pe care l-a intitulat „Scurte memorii": „modeste și scurte relații", spunea el, „destinate nu marelui public, ci numai alor mei, care mi le-au solicitat". Textul îmi pare fără preț nu numai din cauza umorului lejer care-l străbate, ci și din cauza detaliilor precise pe

care știu cât de mult de verifica, redactându-și amintirile târzii cu aceeași scrupuloasă pasiune de documentare pe care o avusese în medicină sau în scrierea, mai târziu, a articolelor sale de arheologie sau de numismatică. (p. 61)

*Timpul ce ni s-a dat* este o carte și despre frică. Nu de puține ori este scris acest cuvânt cu majuscule. Cu toate că este prezent în diferite feluri aproape în fiecare pagină, sentimentul nu apasă, fiind camuflat de perspectiva autoarei și de naivitatea acesteia, după cum notează în text. Vârsta inocentă a copilăriei face ca prima etapă a studiilor să se desfășoare în cele mai bune condiții la Școala Centrală, având ca îndrumătoare figuri pregnante cărora le dedică pagini de impresionante portrete în corpul memoriilor. Nici alegerea cursurilor universitare nu a întâmpinat dificultăți exterioare (politice, sociale), abia din anul doi, odată cu instaurarea regimului comunist au început dificultățile studenților care nu împărtășeau viziunea partidului, ori a celor cu familie care nu se încadrau tiparului noului regim.

Pentru mine cuvintele rămâseseră pline de miez, nu deveniseră forme goale ca pentru acei studenți.

Cursurile de Marxism au fost prima, dar și cea mai eficace, mai violentă și mai constant metodă de deformare a conștiințelor. Acei tineri aveau o judecată normal, sănătoasă, dar știau foarte bine că ceea ce li se preda trebuia învățat pe dinafară, cu doar o vagă raportare la realitate. (p. 397)

Dificultățile nu s-au încheiat odată cu părăsirea cursurilor Facultății de drept, iar din punct de vedere financiar au devenit din ce în ce mai mari la începerea vieții de adult (formarea unei familii, găsirea unui loc de muncă, amânarea conceperii unui copil etc.).

Că era vorba de „epurări", de „comprimări" sau de „restructurări", riscul era același (să nu uităm că nu exista indemnizație de șomaj!): nu doar de a-ți pierde întreg venitul, de vreme ce nu mai exista altă sursă de câștig, ci mai ales cel de a fi oarecum expulzat din viața normal. Cine nu era „încadrat" nu avea nici un drept, nici cartel, nici lemne, nici chiar locuință. (p. 613)

*Timpul ce ni s-a dat* este o minuțioasă cronică de familie. Și cum *toate familiile fericite sunt la fel,* iar *fiecare familie este nefericită în propriul fel,* Annie Bentoiu reușește să redea micro-universul fiecărui cămin – cel puțin – din Bucureștii anilor 1944-1959. Chiar dacă pornește dintr-un impuls egoist de a înțelege ceea ce s-a întâmplat, ceea ce a trăit între anii aceia, Annie Bentoiu cartografiază trăirile unei întregi clase, categorii sociale („N-am fi nimic fără memorie…" p. 436).

În acest text, mi-am impus să nu povestesc decât lucruri trăite fie de mine, fie de cei foarte apropiați, și să verific cât pot de atent informațiile cu caracter general. Refuzând să fac din el o operă de imaginație, m-am obligat implicit să nu depășesc limitele scrierii unui document, și ca atare să zăbovesc asupra fiecărei situații, căutând totodată să-i verific datele și să mi-o explic. De ce m-am supus acestei încercări? Dintre multele explicații posibile – conștiința că te numeri printre puținii martori în viață; datoria față de cei ce nu mai sunt; rugămintea unora dintre cititorii primei părți – cred că determinant a fost nevoia mea constant, adâncă, de *a înțelege*. (p. 613)

**BIBLIOGRAPHY**

1. Surse primare:

- Bentoiu, Annie. *Timpul ce ni s-a dat: memorii (1944-1959)*. București, editura Humanitas, 2019.

2. Surse secundare:

- Boyum, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. NY, Basic Books, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Memoria, istoria, uitarea.* Timișoara, Editura Amarcord, 2001.

# *THE JOURNALISTIC DISCOURSE OF GABRIELA ADAMEȘTEANU OR THE COLUMN AS DIVING IN THE POST-DECEMBERIST REALITY*

**Mariana Mogoș**
**PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați**

*Abstract:Viewed from the standpoint of her entire journalistic activity, Gabriela Adameșteanu's editorials must be unanimously appreciated in terms of their realization as discourse even if they determine, through topic and political option, endorsements or, on the contrary, adverse reactions. Sporadically migrating from literature to journalism, the author supplies her articles with the poise and the scope necessary for turning words in action, as well as with varied and rich themes. Her almost pedantic compositional organization perfectly feeds the constitutive parts of the journalistic discourse, resorting to a multilayered presentation of thematic elements and arguments that collectively probe the proposed hypothesis. Through her rhetorical interventions—infused with ironic subtlety—the editorialist debates contemporary issues of public affairs, from the situation of Romanians across the Prut river, to politicians in power and those who challenge their position. Not just from the perspective of journalism as a genre, but especially as a research-based standpoint of the author's journalistic activity, the editorials "Godfather of Mr. Everac", "Two Romanian-speaking states in the Council of Europe", "Equal opportunities" are revealing through the construction modes they employ as well as through substance.*

*Keywords: editorial, Gabriela Adameșteanu, journalism*

Raportată la corpusul general al operei Gabrielei Adameșteanu, activitatea de gazetar a scriitoarei poate fi considerată de unii accidentală. Când își conturase parcursul scriitoricesc, autoarea nu bănuia că niște evenimente de anvergură politică și socială pentru întreaga societate românească aveau să-i deturneze și opțiunea personală. Dar pentru că ceea ce s-a întâmplat la noi și în multe alte locuri în 1989 aducea acea schimbare radicală, pe care cei mai optimiști o considerau de domeniul visului, ca mulți alții și Gabriela Adameșteanu a decis să coboare în „arenă", pentru ca visul să se convertească în realitate, să se consolideze și să nu aibă destinul flash-urilor nocturne, evanescente la impactul cu lumina diurnului.

Ca ziarist, Gabriela Adameșteanu a deprins din mers subterfugiile meseriei. În consecință, va îmbrățișa toate genurile publicistice: știrea, comentariul, ancheta, masa rotundă, eseul publicistic, dar, mai ales, interviul și articolul de fond (editorialul), acesta din urmă făcând obiectul prezentei lucrări. În activitatea sa de gazetar, Gabriela Adameșteanu scrie cu aplomb, formația filologică îi dă anvergura necesară verbului, cultura solidă îi permite să abordeze o tematică variată și bogată. Receptarea publicisticii sale nu a fost explicit cercetată de critica de specialitate. „Măsurarea" gradului în care ziarista nimerește „ținta" – cititorul – este posibilă doar prin raportarea la rapiditatea cu care se epuizează tirajul revistei, semn că politica editorială și chiar materialele publicistice semnate de Gabriela Adameșteanu sunt acceptate de cititori. În limbaj mai puțin academic, am spune că jurnalista dobândește „priză" la publicul cititor, care, în repetate rânduri, în chestionarele anuale prin care redacția testa opțiunile celor cărora li se adresa revista, o menționa pe primele locuri pe Gabriela Adameșteanu și materialele pe care aceasta le semna.

Când s-au petrecut evenimentele din 1989, Gabriela Adameșteanu avea aproape 15 ani de activitate literară, era un scriitor de notorietate, care cunoscuse consacrarea. Avea deci toate atuurile pentru a continua. Și totuși, imediat după schimbarea de regim a îmbrățișat cu pasiune profesiunea de jurnalist, pe care o motiva, dacă ar fi fost nevoie, într-un alt interviu de peste ani: „[...] dacă am intrat în jurnalism cu un entuziasm care pare cam puțin puțin

ridicol acum, dacă nu chiar foarte ridicol, este pentru că trăind atât de mult sub cenzură, am vrut să văd o presă independentă. Și din punctul acesta de vedere a fost minunată ca experiență de viață... Și mai e dependența aceasta, care la noi e în forma brutală, primitivă, pentru că trăim într-o țară în care au rămas urme de primitivism destul de mari. Dar nicăieri nu mai vezi exact visul pe care l-am avut eu în '90. Rămasă la fel de intoxicată de actualitate și oriunde sunt cu ochii pe ce se întâmplă, deci și eu sunt un client media. Și eu consum."[1]

Gabriela Adameșteanu a conturat în materialele publicistice o imagine aproape apocaliptică a unei Românii în derivă în primii ani ai libertății, marcată de instabilități și inadvertențe, resimțite atât la nivel istoric, cât și la nivel social și cultural. Publicistica Gabrielei Adameșteanu înglobează opiniile unor personalități culturale din zona exilului și atinge câteva subiecte tensionate. Interviurile avansează pe măsură ce surprind câteva sintagme capabile să definească ,,paradigma" totalitară dezumanizantă: *mentalitatea de ostatici, transferul infinit de responsabilitate*. În opinia jurnalistei, românii sunt amprentați de ,,sentimentul catastrofic", deoarece fiecare eveniment capătă, în mentalul lor, rezonanțe apocaliptice. De asemenea, Gabriela Adameșteanu amendează, de câte ori are ocazia, fragilitatea și defetismul românilor, întregul discurs fiind structurat pe un instinct al echității, al moralității, instinct care se manifestă fie că ne referim la articolele consacrate evenimentului politic, social sau la articolele care vizează problematici legate de gen. Prin articolele sale de investigație psihologică, Gabriela Adameșteanu radiografiază mentalitatea românească, remarcând că spațiul mental românesc se individualizează prin cultivarea fațetelor negative ale vieții, prin spiritul autodistructiv și tendința de catastrofizare.

Această plonjare cu toată ființa într-o activitate de mare angajare se constată răsfoind paginile revistei pe care o coordonează și materialele pe care-și aplică semnătura. Ca publicist, scriitoarea a exersat toate variabilele activității jurnalistice, cu obstinație chiar, dar a stăpânit, ca puțini alții, capacitatea de a-și doza tonul și cuvântul, deși ziarista nu a ezitat să se lanseze în polemici, să aibă tonuri critice severe, să dezvăluie aspecte de dincolo de aparențe sau de tendințele manipulatorii care începuseră să se facă simțite.

Asumându-și responsabilitatea de redactor-sef al revistei, Gabriela Adameșteanu își asumă și redactarea acestui tip de articol, de o factură aparte, atipică chiar. Editorialul este, de regulă, un articol scurt, purtând girul unei autorități și care conține aprecierile, judecățile, opiniile sau pozițiile acesteia față de un eveniment. În accepția Ligiei Stela Florea, editorialul: „1. este specie a genului mediatic din presa cotidiană de informare generala 2. este mod discursiv al evenimentului comentat 3. are finalitate persuasiva 4. are drept acte de discurs dominante: problematizarea, interpretarea, evaluarea 5. este specie care nu contine modalizatori si alte marci ale subiectivitatii jurnalistului."[2] Deși editorialul nu comentează decât informații deja cunoscute, apelând din plin la motive, demonstrații, articolul păstrează însă o doză mare de ambiguitate, avântul este personal, subiectiv și, în același timp, încearcă să convingă. Există un algoritm al discursului jurnalistic, așa cum există unul pentru oricare producție literară. fiind, deopotrivă, produse ale creației. Există între ele și unele elemente comune, dar, mai ales, aspecte prin care se individualizează. Astfel, Luminița Roșca este de părere că „ spre deosebire de textul științific sau literar, care sunt produse pentru a fi receptate indiferent de coordonatele temporale sau spațiale, producerea textelor jurnalistice se supune constrângerilor generate de difuzarea și de receptarea lor într-un timp și spațiu identificat cu precizie."[3] În aceeași direcție, Mihai Coman consideră că „în ciuda aparențelor și a mult trâmbițatei afinități, jurnalismul de informare și literatura nu au în comun decât ascendența

[1] Chebac, Andreea, *Interviu cu Gabriela Adameșteanu*, în www.bookblog.ro, 25 octombrie, 2018.
[2]Florea, Ligia Stela, în https://ssu-spiruharet.ro/genurile_presei.pdf)
[3]Roșca, Luminița, *Textul jurnalistic*, în Manual de jurnalism, coord. Coman, Mihai, Editura Polirom, București, 2009, p. 110.

retorică, legată de specificitatea şi exigenţele scrisului evocativ."[4]Mai mult, îl citează pe Julian Harris, care spune următoarele: „ A scrie ştire este ca şi cum ai scrie o naraţiune, dar exact invers. Un scriitor de proză narativă pune accent major pe sfârşitul poveştii, al cărei punct culminant l-a construit cu minuţie. Ştiristul face exact pe dos. În corpul ştirii, cel mai important fapt este spus primul." [5] Cu siguranţă ziarista stăpâneşte tehnica de redactare utilizată în jurnalism, mai ales în elaborarea editorialului, aşa-numita structură în piramidă „inversă" sau „răsturnată", dezvoltată de un teoretician olandez, Teun A. Van Dijk (citat în *Manualul de jurnalism* amintit), sub denumirea de structură „în cascadă", după care discursul jurnalistic ar fi alcătuit din trei secvenţe: „ 1. Baza piramidei constituie cea mai importantă structură textuală, paragraful iniţial sau introductiv (engl. lead); 2. Corpul textului care cuprinde contextul (engl. background); 3. Paragraful final (sau fraza de încheiere)."[6]

Cercetând editorialele Gabrielei Adameşteanu observăm translări subtile de la „eu" la „noi", de la „eu cred" la „toată lumea crede". Scopul îl constituie propunerea unor accepţiuni universale, a unor judecăţi de valoare personale generalizate, prezentate însă într-un stil ofensiv, chiar polemic. Se poate constata uneori o relativizare a punctelor de vedere sau cel mult o trecere în revistă a acestora, dar cu intenţia bine precizată de a da câştig de cauză propriei opinii. Alteori, se poate începe cu finalul argumentării, pentru a ajunge la sfârşit de articol la informaţiile ce au permis această argumentare. Aceste cîteva consideraţii teoretice ne vor permite să apreciem acurateţea cu care le transpune autoarea în practică. Exerciţiul este bine stăpânit şi dacă n-ar fi remarca personală referitoare la întâlnirea sa relativ târzie cu jurnalistica, cititorul nu are niciun motiv să-i reproşeze vreo stângăcie (şi, spunem noi, nici chiar specialiştii în domeniu sau confraţii cu experienţă îndelungată). Formaţia filologică şi desigur, activitatea literară căreia i s-a dedicat anterior experienţei jurnalistice şi-au spus cuvântul. În general, am apreciat vocabularul bogat, adecvat fiecărei teme abordate. Autoarea are în vedere o organizare compoziţională aproape pedantă, dozând perfect părţile constitutive ale discursului publicistic, recurgând la o gradaţie a prezentării elementelor tematice şi a argumentelor avansate pentru demonstrarea unei ipoteze. Am observat că în majoritetea editorialelor cea mai mare parte a articolului este un demers progresiv-analitic, pentru ca în cele din urmă să ne aflăm în faţa unui final concluziv- sintetic. Deşi stilul publicistic impune nişte rigori, resursele artisticului nu sunt ignorate, dimpotrivă sunt utilizate, însă într-o manieră raţională, de la surse livreşti citate, la mituri şi simboluri până la sensuri figurate ale cuvintelor. Multe din titlurile editorialelor au valenţe metaforice sau, cel puţin, sugerează multiple semnificaţii, cititorul fiind curios să descopere care este varianta aleasă de autoare.

Ce o preocupă pe ziaristă? Pare un lucru comun, dar orgoliul de a fi, în sfârşit, pe picior de egalitate cu ţările civilizate pe care ni le-am luat de mult ca modele sau cel puţin la acelaşi nivel cu acele ţări cu care am împărţit până de curând acelaşi destin, nu se împiedică de detalii banale. Când, în 1991, începeau să se mai atenueze impresiile dezagreabile, eufemistic vorbind, produse de episoadele sângeroase ale Revoluţiei, de evenimentele de la Târgu Mureş din 1990 şi mai ales de mineriade şi păreau să se „dezgheţe" relaţiile cu Occidentul oripilat, stabilirea unor relaţii rapide pentru comunicarea cu străinătatea a factorilor de conducere era imposibilă din cauza unor echipamente depăşite în spaţiul comunicării la distanţă.

Titlul unui editorial pe această temă este ironic în acest context – *România şi centrul lumii* căci „...văzând că Romînia e atât de departe pe harta lumii, încât telefoanele nu pot să o

[4]Coman, Mihai, *Manual de jurnalism*, Editura Polirom, Bucureşti, 2007, p. 344.
[5]Apud J. Harris et al., McMillan Publishing Company, New York, 1992, p. 89, în Coman, Mihai, coord., op. cit. p. 199.
[6]Apud Van Dijk, Teun A., *News and discourse*, Lawrence Erlbaum Associates, New York, 1988, p. 43, în *Manual de jurnalism*, coord. Coman Mihai, Editura Polirom Bucureşti, 2009, p. 116.

ajungă", oamenii de afaceri, de exemplu, ar putea să apeleze la „una din țările mai apropiate de centrul universului [...] Și, un argument în plus, pentru posibila goană a capitalului, pe care noaptea îl făcea mai acut, era că aceste țări, foste prietene, nu păruseră a se afla în ultimul an sub riscul unei „mineriade", nici al unei lupte de stradă ca la Tg. Mureș, ceea ce înseamnă că dacă ai investi în România bani, ți-ai putea asigura și doza zilnică de stres."[7]

Întrucât Televiziunea Română jucase un rol important în evenimentele din 1989, favorizând, în premieră mondială, transmiterea în „direct" a Revoluției române și rămăsese în principala instituție audio-vizuală care acoperea toată aria țării, destinul ei post-revoluționar nu se putea să nu fie un subiect de presă. De la Revoluție, Televiziunea fusese condusă de două personalități cunoscute în spațiul cultural: Aurel Dragoș Munteanu și Academicianul Răzvan Theodorescu. La începutul anului 1993, instituția nu mai avea conducător și în culisele puterii se acordă această responsabilitate altui cunoscut scriitor, suspectat de a fi slujit regimului comunist: Paul Everac. Este acesta un pretext pentru ziaristă să dezbată, în temeiul tezei maioresciene a „formelor fără fond", neșansa românilor de a nu fi în stare să pună în aplicare zicala populară „omul potrivit la locul potrivit", întrucât, potrivit alteia, „omul sfințește locul". Intervențiile autoarei editorialului *„Naşii domnului Everac"* sunt retorice, dar și subtil ironice. Dat fiind că cititorii revistei erau în majoritatea lor intelectuali sau oameni cu studii, medii sau superioare, subtilitatea remarcilor, trimiterile la surse livrești, dovedind formația intelectuală solidă a autoarei, dar și documentarea temeinică, sunt pe deplin justificate: „Teoria «formelor fără fond» și cea a sincronismului revin în actualitate – cu amendamentele de rigoare –, pentru ca istoria să nu se mai repete. [...] Bovarismul ne-a făcut să ne simțim în centrul lumii, chiar și atunci cînd ne cufundam mai dramatic în beznă, ne împiedică să cântărim exact lumea relațională în care trăim. De unde, altminteri, senzația de familiaritate văzând ce se petrece: „... cum mitul disidenților pălește, cum dosarele nu împiedică persoane șantajabile să-și înalțe cariere politice, cum cei care acum patru ani aveau putere, bani, relații, au astăzi în plus și libertatea să le expună în vitrine cu design occidental. Ceea ce rămâne să ne deosebească de majoritatea vecinilor este procentul copleșitor al «formelor fără fond». Ultimele ni le-a prilejuit noua conducere a Televiziunii."[8] Afirmația este motivată de simulacrul unei întâlniri așa-zise de lucru pentru stabilirea orientării și direcțiilor de activitate ale instituției publice, pe care noul ales președinte al SRT a avut-o cu persoane compromise și incompetente, departe da fi capabili să-l consilieze. Mai mult, directorul ales este el însuși o «formă fără fond», autoarea încheindu-și articolul cu o întrebare retorică, dar și subtil-ironică: „Și la ce-i poate sluji televiziunii un director general care singur recunoaște că nu se pricepe la ea și nici nu-i mai poate urmări programele de seară, pentru că, după orele 21 și ½ încolo doarme?"[9] Chiar dacă tonul este sarcastic, mesajul are capacitatea de a convinge de soluția inadecvată. Nimic partizan într-o asemenea concluzie, căci orice persoană de bună-credință trebuia să recunoască aceasta, indiferent ce simpatii ar fi avut pe scena politică.

Printre problemele, pe cât de sensibile, pe atât de dureroase, pe care schimbarea ireversibilă produsă în 1989 a făcut-o abordabilă în spiritul unei dorite și cât mai rapide rezolvări, se numără și cea referitoare la românii de peste Prut, artificial și ilegal izolați de frații de dincoace. Temă generoasă, ea nu putea să nu rețină preocuparea jurnalistei în repetate rânduri. Dintre acestea, ne-a reținut atenția editorialul prilejuit de o situație favorabilă, imposibil de imaginat cu câțiva ani înainte: *„Două state de limbă română în Consiliul Europei"*. Acest articol atrage atenția mai ales prin documentarea minuțioasă și capacitatea autoarei de a sintetiza într-un spațiu tipografic restrictiv trei sferturi de veac de istorie. Pretextul demersului jurnalistic este dat de apropiată dată când Parlamentul de la

[7]Adameșteanu, Gabriela, *România și centrul lumii*, în Revista 22, 19 aprilie 1991.
[8]Adameșteanu, Gabriela, *Naşii domnului Everac*, în Revista 22, nr. 9, martie 1993.
[9]Idem.

Strasbourg avea să voteze cererea Moldovei de aderare la Consiliul Europei. În felul acestea puteau să renască speranțele unioniste, entuziast manifestate imediat după Revoluție, apoi tot mai timid. Actele samavolnice, deportările, rusificarea forțată, oprimarea limbii române și multa altele de tristă amintire ar putea fi depășite de un nou cadru și de o nouă diplomație: „În ultimul timp însă, pare să existe un interes mai mare pentru România, locuitorii Republicii Moldova fiind poate un pic mai interesați de vecinii lor. Memoria istorică e mai întreagă în România, decât dincolo, peste Prut, dar pragmatismul e același."[10]

Cercetând numerele revistei din anul 1996, an electoral, ne-a trezit interesul un grupaj de șase editoriale, publicate în șase numere consecutive sub același titlu – *„Șanse egale"*. Ineditul este dat de faptul că, simțind importanța etapelor în succesiunea derulării lor, politice și sociale, autoarea se abate de la o regulă a editorialului – conciziunea relatării – și, parafrazând o formulă literară, realizează un „editorial-fluviu". Substantivul din titlu presupune o posibilitate de reușită comparabilă sau concurențială. Adjectivul-epitet sugerează o intertextualitate pusă în valoare prin evaluare, dând titlului, în ansamblul lui, semnificația unei dispute desfășurate în limitele normalității și corectitudinii. Parcurgând articolele, cititorul descoperă, dimpotrivă, „faulturi" mai ales în echipa guvernamentală. Există și o semnificație, subtil insinuată de un filolog de formație printr-un simplu semn de punctuație, care transformă sensul inițial afirmativ-confirmativ al primelor patru articole, într-unul interogativ-dubitativ al ultimelor două.

Primul articol, așa cum și era de așteptat, se referă la competitorul cu „vechime", cel al Puterii, în exercițiu: Ion Iliescu. Sunt comentate atuurile interne, dar și unele semnale care par a anticipa o susținere și a staff-ului de peste Ocean, care, coincidență, se afla în aceeași postură de competitor pentru un nou mandat. Acest aspect e de natură să genereze din partea autoarei accente critice, fie doar și pentru ignorarea caracterului nelegal a desemnării, pentru a treia oară în calitatea de candidat. Cât privește preopinentul, autoarea nu individualizează, ci se referă la Opoziție, în general. Motivul stă în nehotărârea acesteia, deși e limpede că societatea română, dintotdeauna polarizată, e tot mai interesată de oferta Opoziției. Al doilea articol aduce echilibru, pentru că se focalizează asupra situației din Opoziție, pe care o găsește divizată, riscând să să-și îndepărteze chiar propriul electorat. Trei candidați din partea partidelor și alianțelor din aceeași parte a spectrului politic nu e o rețetă de succes. Imaginea pe care o creează al treilea episod editorial este de cristalizare a unei opinii contestatare, justificată de maturizarea electoratului. Poate comentariul e puțin exaltat, dar avertizează și convinge prin forța argumentelor. Se impune observația că un editorial „ca text izolat, este perisabil și efemer, însă, prin compensație, aparține unui subgen discursiv de autoritate care exercită presiune asupra „auditoriului" [...]. Acest „auditoriu" diversificat și mobil trebuie atras, convins și – în situația ideală – transformat în receptor stabil. Decisivă în acest sens este abilitatea jurnalistului, determinată de talent și, mai ales, de cunoașterea/aplicarea unor reguli generale de bună formare a textului."[11] Urmărind să întărim afirmația că autoarea editorialelor la care facem referire, chiar dacă nu a făcut studii speciale de jurnalism, a stăpânit desăvârșit, conform aceleiași surse citate: „scheme și strategii discursive stabile și relativ omogene", iar „ încercarea de a desprinde și de a descrie caracteristici de construcție (a unui editorial – n.n.) valorifică sugestii oferite de perceptistica retoricii clasice, de neoretorică sau de analiza textuală."[12]Din aceste perspective, analiza unui demers jurnalistic se bazează fie pe formula clasică de organizare (*exordium, narratio, argumentatio, peroratio*), fie pe o structurare ternară, pe părți, delimitate, opțional, prin indicatori specializați: o primă parte, *un incipit* ( urmat, în exercițiul făcut de Gabriela Adameștieanu, de

[10]Adameștieanu, Gabriela, *Două state de limbă română în Consiliul Europei*, în Revista 22, nr.26, iunie 1995.
[11]Cătănescu, Maria Cvasnîi, *Retorica textului jurnalistic – cu referire la editorial*, în https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V3931/pdf.
[12]Idem.

un segment suplimentar, de expunere a faptelor, plasat in continuarea incipitului). Astfel, cel de al treilea episod al serialului editorialistic debutează cu o constatare , pe baza căreia îşi va construi ziarista întreaga demonstraţie: „În 1996, contestarea lui Ion Iliescu nu se mai face, ca în anii trecuţi, pe criteriile morale vizând misterele revoluţiei şi ale mineriadelor, ci pe şansele de supravieţuire a României, la acest sfârşit de mileniu, într-o lume egal solidară, egal competiţională, de care opinia noastră publică a început să devină conştientă."[13] Putem aprecia că jurnalista optează pentru un incipit aşa-numit „ex abrupto", construit pe un sens verbal negativ care „intră sistematic în formula compoziţională a editorialelor grefate pe o schemă discursivă de tip deductiv,"[14] pregătind retorica argumentativă de confirmare a tezei negative. Secvenţa suplimentară introdusă „narează" aspecte - fapte în acelaşi registru verbal negativ, pentru ca să curgă apoi în registru afirmativ argumente „contra" : „..nu mai este contestat ...numai pentru al treilea mandat neconstituţional [...]. Nici numai pentru legăturile [...] cu adânca şi extinsa lume „neagră" a corupţiei[...]. Este contestat pentru imensa responsabilitate [...] ce îi revine în politica falimentară în urma căreia populaţia s-a trezit grav sărăcită iar ţara cu şansele de integrare în structurile europene şi euro-atlantice ratate."[15]*A doua parte* a textului jurnalistic, cea *explicativ-argumentativă*, reprezintă componenta fundamentală a oricărui discurs persuasiv, „ţinta" acestuia fiind formularea, justificarea şi impunerea unui punct de vedere. Realizarea aceste părţi se bazează pe „argumentaţia în lanţ", menită să convingă un auditoriu necunoscut, neomogen şi lipsit de posibilitatea de a replica. Înlănţuirea secvenţelor cu valoare probatorie se face într-o ordine gradat-ascendentă, cu efect de amplificare: „nici un ochi lucid nu poate privi la ora actuală România fără să realizeze că Ion Iliescu nu mai poate fi un preşedinte pentru anii 2000 fără riscul instaurării în dauna legii a unei puteri discreţionare..."[16]Urmează apoi alte argumente: „Miza este chiar alternanţa politică reală"; „România riscă să mucezească [...] departe de lumea dinamică, efervescentă, dacă nu intervine o schimbare radicală."; „Un sentiment că ne aflăm în ceasul al 12-lea"; „Au apărut [...] grupuri de presiune ale societăţii civile"; Sunt semne [...] că numărul celor interesaţi de susţinerea [...] preşedintelui Ion Iliescu este în continuă scădere."[17]Putem înţelege uşor care este opţiunea jurnalistei şi se pare că derularea evenimentelor justificau convingerea că forţele democratice vor avea câştig de cauză în confruntarea electorală.

Urmează însă *partea finală*, a treia, a discursului, care răstoarnă parcă situaţia. Recurgând la tehnica deixisului de persoană, relatarea se va face la persoana a II-a singular, dând valoare generalizatoare aserţiunilor. Astfel se omogenizează planul emiţătorului cu cel al receptorului, plasaţi, convenţional, într-o virtuală relaţie de solidaritate: „dacă ai văzut în aceşti ani respingerea viscerală pe care a manifestat-o constant preşedintele Iliescu faţă de Opoziţie, [dacă ai văzut] incapacitatea sa de a-şi asuma rolul de arbitru [...], nu ai cum să nu ai impresia unei utopii privind un astfel de viitor României."[18] Observăm că se reactivează, prin excelenţă, topusuri negative – derută, insatisfacţie, dezacord. Soluţia nu se poate oferi încă, finalul este nesigur, ambiguu. Fără a fi anunţată explicit, continuarea, în stil foiletonistic, este previzibilă: vor mai urma încă două articole până să se producă necesara clarificare în viaţa politică internă într-un an electoral.

Cel de-al patrulea act al viziunii panoramice asupra unei Românii în an electorat aduce, dincolo de cunoscuta dihotomie Putere-Opoziţie, şi o justificare ezoterică a unei încremeniri într-o atitudine conservatoare, în ciuda evidenţelor: „Este, în primul rând, un reflex al acelei «culturi mioritice», de care nu ne-am desprins încă: acel sentiment al

[13]Adamesteanu, Gabriela, *Şanse egale* (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996.
[14]Cătănescu, Maria Cvasnîi, lucr. cit., p. 4.
[15]Adamesteanu, Gabriela, *Şanse egale* (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996.
[16]Adamesteanu, Gabriela, *Şanse egale* (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996.
[17]Idem.
[18]Idem.

pasivității, al fatalismului, al lui «fie ce-o fi», al lui «asta ne este dat, asta meritǎm», care ne depărtează, și ele, de Europa [...], lăsându-ne să mustim în sucul propriu al unui Orient atemporal."[19] Episodul următor, al cincilea, marcat interogativ, are o evoluție spectaculoasă, realizând o argumentație în zig-zag și o reașezare a valorilor. În prima parte se acumulează puncte în în favoarea candidatului Puterii, cu concursul larg al puterilor occidentale, dar și prin consensul Opoziției. Din acest punct, balanța își schimbă înclinația în favoarea Opoziției. De aici dubitația care se naște în mintea electoratului, invitat să fie mai analitic și mai selectiv. În ultimul editorial –al șaselea – din serie, regăsim aceeași manieră de a ambiguiza șansele cuiva, deși continuă să enumere modalitățile prin care Puterea își aservește instituțiile și rețelele de mass-media, pentru a-și surclasa competitorul. Deci nu poate fi vorba în aceste condiții de „șanse egale", dar autoarea nu-și ascunde convingerea cu care crede în cele ale Opoziției. Va avea posibilitatea de a-și exprima satisfacția „Victoriei normalității", cum, dealtfel, o va numi, la finalul competiției electorale încheiate cu triumful forțelor democratice, într-un editorial scris după alegerile din 1996. Alte editoriale, scrise după această victorie categorică a Convenției Democratice, se vor concentra de acum înainte pe probleme ale guvernării și reprezentării democratice a României în Europa și în lume.

Am putea prezenta și alte articole, pentru a consfinți calitățile de editorialist incontestabil ale Gabrielei Adameștieanu. Editorialele sale, chiar dacă determină, sub raportul tematicii și al opțiunii politice, acceptări sau, dimpotrivă, reacții adverse, trebuie unanim apreciate sub raportul realizării ca discurs. Am mai invocat motivația că jurnalistă a recurs, cu finețea dozajului farmaceutic, la toate resursele ce veneau dinspre formația sa de scriitor. De aceea, multe dintre textele publicistice pot fi consemnate ca aparținând „literaturii de frontieră", despre care vorbea Silvian Iosifescu încă din 1969. Deși există tentația de a ne opri și la alte extrase din acest material sau din multe altele, nu ne permite nici spațiul, nici timpul. O poate face însă oricare dintre noi, mai ales acum când ne-am îndepărtat suficient de evenimentele petrecute, când propria noastră percepție a putut suferi mutații sau reconsiderări, nu va fi o întreprindere inutilă, fiindcă, în ciuda prezentului care continuă să se năpustească asupra noastră, e necesar să cunoaștem și să înțelegem trecutul, mai ales erorile lui, pentru a nu le repeta și pentru a ne elibera de obsesia repetitivă a mitului meșterului Manole.

## BIBLIOGRAPHY


Bibliografie de autor

Adameștieanu, Gabriela, *Două state de limbă română în Consiliul Europei*, în Revista 22, nr.26, iunie 1995.

Adameștieanu, Gabriela, *Nașii domnului Everac*, în Revista 22, nr. 9, martie 1993.

Adameștieanu, Gabriela, *România și centrul lumii*, în Revista 22, 19 aprilie 1991.

Adameștieanu, Gabriela, *Șanse egale* (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996.

Adameștieanu, Gabriela, *Șanse egale* (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996.

Adameștieanu, Gabriela, *Șanse egale* (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996.

Adameștieanu, Gabriela, *Șanse egale (IV)*, în „Revista 22", nr. 41, octombrie, 1996.

Bibliografie de referință

Axinte, Șerban, *Cartea care devine destin–Gabriela Adameșteanu, Anii romantici*, în *Observator cultural*, nr. 785, august 2015


[19]Adameștieanu, Gabriela, *Șanse egale (IV)*, în „Revista 22", nr. 41, octombrie, 1996.

Burța-Cernat, Bianca, *Provizoratul anilor romantici–Gabriela Adameșteanu*, *Anii romantici*, în *Observator cultural*, 727, iunie, 2016

Coman, Mihai, *Manual de jurnalism*, Editura Polirom, București, 2007

Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră*, București, Editura pentru Literatură, 1969

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, A-G, București, Editura Eminescu, 1973

Pârvulescu, Ioana, *Lumea ca ziar. a patra putere: Caragiale*,Editura Humanitas, București, 2011

Purcaru, Alina, *Anii romantici sau cartea faliilor*, în Observator cultural, nr. 729, iulie 2014

Ricœur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001

Roșca, Luminița, *Textul jurnalistic, în Manual de jurnalism*, coord. Coman, Mihai, Editura Polirom, București, 2009

Șimonca, Ovidiu, *„Literatura nu e o cantină egalitară”,* (interviu cu Gabriela Adameștieanu), în Observator cultural, nr. 288 din septembrie 2005

Bibliografie online

Cătănescu, Maria Cvasnîi, *Retorica textului jurnalistic –cu referire la editorial*, în https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V3931/pdfChebac,

Andreea, *Interviu cu Gabriela Adameșteanu*, în www.bookblog.ro, 25 octombrie, 2018)

Florea, Ligia Stela, în https://ssu-spiruharet.ro/genurile_presei.pdf

Grădinaru, Magda, *Interviucu Gabriela Adameşteanu*:„*Asta e România, nu există ţară ideală*”,în www.News.ro, 2 noiembrie 2017

Piștea, Constantin, *„Viața mea este mai mult decât doar literatură”* (interviu cu Gabriela Adameștieanu), în https://constantinpistea.ro, 14 noiembrie 2017

# *WAYS OF DISTRIBUTING BOOKS THROUGH ANTIQUE SHOPS IN BUCHAREST (1939-1944)*

**Marius-George Coșarcă**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract. This study briefly presents the activity of antique shops in Bucharest from 1939 to 1944, during the Second World War, a period in which the purchase, exchange and sale of books successively took place. The Jews were those who managed to stand out in this segment as well as being active in other important ones of those times. The important role played by the House of Antiques, in the storage and distribution of books, proves that it is a very special institution. Visited by important personalities of that time, before its destruction, in 1940, the House of Antiques, represented an important objective in the cultural landscape of the capital.*

*Keywords: Antique shops, books, war, Jews, Bucharest.*

În România, odată cu izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, în 1939, anticariatele au fost nevoite să își desfășoare activitatea în condiţii speciale. Cu toate acestea, mijloacele de difuzare a cărţii erau variate, în special prin intermediul negustorilor ambulanți și al tarabelor amplasate în diverse zone ale Bucureștiului. Difuzarea de carte era orientată în direcţia comerţului în sine, ca proces de circulaţie a obiectului-carte (schimb, cumpărare şi vânzare), şi, bineînţeles, în direcția transmiterii de informaţie către publicul cultivat.

Comerţul, în general, era practicat de evrei, care au furnizat, de-a lungul timpului, ,,artelor românești unele elemente de valoare”[1]. În București, existau cartiere evreiești, pornind din zona Văcărești-Dudești și continuând până la Calea Moșilor – loc axat pe comerț, unde se aflau majoritatea magazinelor israelite[2], la care cu siguranță se pot adăuga și alte zone. Integrarea evreilor în viaţa socio-culturală a ţării s-a evidenţiat prin talent şi erudiţie, dar şi prin interesul lor pentru carte, pentru puterea cu care aceasta din urmă era capabilă să transmită informaţia.

În general, anticarii au avut un rol important în conştientizarea valorii culturale, prin comerţul cu cărţi vechi. Ideile inovatoare pentru organizarea ulterioară de vânzare de carte veche n-au făcut decât să conducă la dezvoltarea meseriei de anticar. Odată cu răspândirea lanţurilor de anticariate în capitala ţării, concurenţa s-a înteţit în mod surprinzător pentru mulţi dintre cei implicaţi, iar pravăliile şi tarabele constituiau baza comerţului de pe marile bulevarde. Putem spune că în România se simţea o nevoie puternică de anticari. Dintre aceștia, îi remarcăm pe frații Șerban, care activau lângă *Hala de Vechituri* de pe Calea Dudești, unde veneau să cumpere oamenii de seamă ai vremii, unul dintre aceștia fiind profesorul Nicolae Iorga[3], care a contribuit la dezvoltarea anticariatelor.

Comerţul cu obiecte vechi includea nu numai carte, ci şi mobilier, tablouri, ceasuri, monede şi altele, care deschideau gustul pentru valoare. În acest univers, anticarul venea cu abilitatea de a deosebi iubitorul de carte veche de ceea ce reprezenta clientul ocazional. De altfel, studiul comportamentului uman face parte din întregul proces de vânzare a cărţii. Indiferent de locul unde s-ar afla comerciantul de lucruri şi cărţi vechi, indiferent de contextul istoric, politic sau social, arta de a fi anticar înglobează o multitudine de abilităţi pe care nu

[1] DAMÉ, Frédéric. *Bucarest en 1906*. Bucarest: Socec & Cie Editures, 1907, p. 550.
[2] WALDMAN, Felicia ; CIUCIU, Anca. *Istorii și imagini din Bucureștiul Evreiesc*. București: Noi Media Print, 2011, p. 91.
[3] POTRA, George. *Din Bucureştii de altădată.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 466.

orice om le întruneşte. Adaptabilitatea faţă de vremurile în continuă schimbare şi dragostea faţă de cărţi reprezintă seva care se adaugă acestei reţete de transmitere vie a culturii române.

Somităţile vremii facilitau, doar prin prezenţa lor, accesul şi promovarea culturii în anticariatele bucureştene şi provinciale. Alte oficialităţi se implicau mult mai profund în aceste acţiuni, precum Nicolae Iorga, care, prin demersurile sale către autorităţi, obţine un spaţiu pentru achiziţia, schimbul şi vânzarea de cărţi, denumit *Casa Anticarilor*[4]. Aceasta a devenit un reper cultural important, aducând schimbări ocupaţiei de anticar. Din nefericire, destinul Casei Anticarilor este sumbru, clădirea fiind demolată la începutul anilor 1940[5]. Pentru cercetătorul devenit la rândul lui un anticar preocupat de revitalizarea trecutului, acest sediu central al anticarilor rămâne un loc special, unde şi-au desfăşurat activitatea anticari cu tradiţie, despre care am tratat într-un alt studiu[6]. Prin difuzarea de carte sub toate formele, acest centru a contribuit la dezvoltarea culturii române.

Anticariatele bucureştene din această perioadă cercetată erau într-o continuă dezvoltare. În acest sens, nu trebuie omis magazinul *Bibliofila*, care avea secţie de anticariat, antichităţi şi obiecte de artă, acesta fiind situat lângă magazinul *Hasefer,* unde se comercializau cărţi rare.[7] Această diversitate era bine primită de publicul intelectual şi totodată aducea o influenţă esenţială în cultura vremii.

Cu toate că noua organizare a comerţului de Stat, implementată după cel de-al Doilea Război Mondial, va pune la dispoziţia locuitorilor Bucureştiului magazine în fiecare cartier, negustorii ambulanţi îşi vor continua activitatea pe diverse paliere[8], inclusiv în privinţa activităţii de anticariat.

**Concluzii**

Perioadele de înflorire, cât şi cele de declin ale lumii anticarilor din Bucureşti au fost influenţate în special de Casa Anticarilor, care a reprezentat un obiectiv important în peisajul livresc al capitalei. Activitatea de anticariat, întreprinsă în special de evrei, nu a dispărut, în ciuda condiţiilor de război; dimpotrivă, acest domeniu a beneficiat de sprijinul elitelor vremii. Prin difuzarea de carte, mai precis de informaţie, anticariatele au reprezentat, în epocă, un mijloc important pentru transmiterea valorilor culturale.

## BIBLIOGRAPHY


1. CIOCÂRLIE, Corina ; RĂSUCEANU, Andreea, *Dicţionar de locuri literare bucureştene*. Bucureşti: Humanitas, 2019.
2. COSTESCU, George. *Bucureştii Vechiului Regat*. ,,Editura Universul", Soc. An., 1944.
3. COŞARCĂ, Marius-George. "The condition of the antique dealers in Bucharest during the communist regime (1944-1949)". În: *Identities in globalisation. Intercultural perspectives*, Volume No. 7 / 2020, p. 59-60. Disponibil online: https://old.upm.ro/gidni.
4. DAMÉ, Frédéric. *Bucarest en 1906*. Bucarest: Socec & Cie Editures, 1907.


[4] COSTESCU, George. *Bucureştii Vechiului Regat*. ,,Editura Universul", Soc. An., 1944, p. 235.
[5] CIOCÂRLIE, Corina ; RĂSUCEANU, Andreea, *Dicţionar de locuri literare bucureştene*. Bucureşti: Humanitas, 2019, p. 88.
[6] COŞARCĂ, Marius-George. "The condition of the antique dealers in Bucharest during the communist regime (1944-1949)". În: *Identities in globalisation. Intercultural perspectives*, Volume No. 7 / 2020, p. 59-60. Disponibil online: https://old.upm.ro/gidni.
[7] POTRA, George. *Op. cit.*, p. 466.
[8] GIURESCU, Constantin C. *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1966, p. 308.

5. GIURESCU, Constantin C. *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1966.
6. POTRA, George. *Din Bucureştii de altădată.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.
7. WALDMAN, Felicia ; CIUCIU, Anca. *Istorii şi imagini din Bucureştiul Evreiesc*. Bucureşti: Noi Media Print, 2011.

## *ASSUMPTION OF IDENTITY: CHILDHOOD UNDER COMMUNISM*

**Mihaela Ioana Apostol (Fildan)**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: We find that, after the 1989 Revolution, writers lean on the communist period, either to condemn it, or to understand it, or to simply recall it, or as an exercise in reconciliation with itself, as a form of escape from other constraints present, either out of revenge, out of recording, or out of a desire to paint a past world in words. Literary return is traumatic or revealing, nostalgic or vindictive. The two novels, "Born in the USSR" by Vasile Ernu and „The Boys" by brothers Filip and Matei Florian gather a collection of simple and pure stories starting from a seed of truth related to the communist period, in which the authors are characters or transpose into a character. Discovery or duplication. For the writer, the USSR is not just a country, it is a homeland, a project, an utopia, so something indestructible. Personal history is included, it is part of this utopia, in which the great Komunalka includes the small komunalka as in a mysterious matryoshka. On the other hand, we can also talk about a form of courage in the case of the Florian brothers, the strength to recall a personal history from a period that the children intuit only as bad. Here we witness a history of becoming, training in which, for the most part, family and friends participated. For the two writers, childhood meant and still means paradise lost.*

*Keywords: communism, childhood, identity, postmodernism, remembrance*

A te întoarce spre istoria apropiată, nu spre cea îndepărtată, pare a fi soluția de trăire și supraviețuire a multor scriitori contemporani/postmoderniști. Nu ne surprinde faptul că azi se scrie multă literatură inspirată din perioada comunistă. Comunismul presupune/necesită o amplă abordare politică, socială, economică, culturală, literară. Comunismul se cere definit îndeaproape, analizându-i-se profilul politic, social, cultural.

Există la scriitorii postdecembriști un spațiu comun al trăirilor, al evocărilor, deoarece, datorită sistemului totalitar, toți copiii aveau acces la aceleași bunuri (cu mici excepții), frecventau aceleași locuri, purtau aceleași mărci de haine, ascultau aceeași muzică, aveau aceleași refrene, mâncau și beau aceleași alimente, aveau aceeași freză … Cele două romane, *Născut în URSS* de Vasile Ernu și *Băiuțeii* de frații Filip și Matei Florian adună o colecție de simple și curate istorisiri pornite dintr-un sâmbure de adevăr legat de perioada comunistă, în care autorii sunt personaje sau se transpun într-un personaj. Descoperire sau dedublare. Adrian Majuru, în volumul *Copilăria la români*, observă că „în comunism, noi am fost evacuați în trepte din spațiul copilăriei noastre și transformați în șoimi, pionieri, ceteciști"[1]. Istoricul Lucian Boia subliniază corect că „istoria comunismului e dependentă de memoria oamenilor, a celor care l-au trăit și judecă faptele din relatările acestora ... Fiecare duce cu sine o experiență personală sau de grup"[2].

Toate aceste realități și-au lăsat amprenta asupra scriitorilor din postmodernism. Constatăm că, mai ales după Revoluția din 1989, scriitorii se apleacă asupra perioadei comuniste, fie pentru a o condamna, fie pentru a o înțelege, fie pentru a o rememora pur și simplu, fie ca exercițiu de împăcare cu sine, ca formă de evadare din alte constrângeri prezente, fie din răzbunare, din consemnare sau din dorința de a zugrăvi în cuvinte o lume trecută, fie pentru a lăsa generației de după un souvenir (dorit sau nedorit, plăcut sau neplăcut), măcar atât. Revenirea literară este traumatizantă sau revelatoare, nostalgică sau

[1] Adrian Majuru, *Copilăria la români*, Ed. Compania, București, 2006, p. 6.
[2]Lucian Boia**,** *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, Ed. Humanitas, București, 2016, p. 16.

răzbunătoare. Fiecare scrie ce şi cum a perceput, de aceea experienţele sunt diferite. O etichetă care se pune, involuntar, este cea a scriiturii autentice, a literaturii experienţiale. În volumul *Literaturile române postbelice*, criticul literar Ion Simuţ se întreabă ce s-a întâmplat cu literatura română după 1989. Constată câteva transformări esenţiale: „scriitorul român a dobândit libertatea de creaţie pe care nu o avea în socialismul totalitar, libertatea de opinie şi de exprimare”[3].

Încă din prefaţă Vasile Ernu defineşte noţiunea de *ţară* şi de locuitor al acesteia, în ipostaza de *homo sovieticus*. Observăm un crescendo în prezentarea URSS-ului: la început vorbeşte de *ţară*, apoi ţara e *patrie,* patria devine *proiect*, iar proiectul se transformă în *utopie*. Dintr-o perspectivă focalizată spre una panoramică. Cu cât conceptul se amplifică, cu atât noţiunea capătă valenţe care depăşesc graniţele unui teritoriu concret. Trecând spre abstract, ţara devine proiecţie în vis. O ţară poate fi distrusă, o patrie e deja personalizare, un proiect e mai mult sau mai puţin palpabil, iar utopie ţine de depăşirea oricăror limite, e abstract, incapabil de a fi distrus, terminat, uitat, finalizat. „Ţara e locul unde suntem martorii unor avânturi eroice, unor eforturi inumane, tragedii cutremurătoate, victorii, înfrângeri sângeroase”[4]. *Născut în URSS* este o carte despre timp şi metamorfozarea acestuia în emoţie şi apoi în gândire. Dacă Proust ne arată că timpul pierdut există în măsura în care îl gândim şi îl recuperăm, Vasile Ernu contemplă un timp ce nu există pentru că, fiind utopic, e de nerecuperat. Dar el se încăpăţânează să ne demonstreze contrariul. Acest fapt îl transformă într-un narator contemporan cu o utopie pe care nu o poate depăşi, nici distruge, şi nu-i rămâne decât să o glorifice ... O altă dimensiune a timpului la care suntem invitaţi să reflectăm este dilatarea acestuia de-a lungul vastului spaţiu sovietic. Aşa cum descrie Ernu în unul din cele mai frumoase capitole, „sovieticii nu măsoară spaţiul în kilometri, ci in unităţi temporale. De aici şi nevoia de reiterare a vieţii cotidiene din URSS, ca revoltă în faţa unui timp prezent mereu insuficient, mereu incapabil să domine spaţiul”[5].

Dispariţia conceptuală a URSS-ului e resimţită nostalgic, iar pe alături ironic. Din moment ce termenul nu mai există pare zadarnică orice întoarcere. Iată câtă putere are Cuvântul, numirea ... Dacă acasă nu mai există, privirea e în gol, iar pierderea e, deseori, dureros resimţită. Pierderea e aceea a unor chestiuni esenţiale şi semnificative: „un patos, un anumit mod de a trăi viaţa, entuziasmul pentru idealuri, un fel de a suferi”[6]. Nostalgia aceasta implică, pe lângă altele, noţiunea de dor. Bune sau rele, întâmplările trăite (cu oamenii lângă care am crescut) sunt ale noastre, ni le asumăm ca factori indispensabili devenirii. Sunt momente în viaţă când nu le-ai da pentru nimic în lume. Resimţim şi definim întoarcerea spre URSS drept un dor simţit, nu rostit. Inclusiv întoarcerea spre poveste implică o oarecare nostalgie. Textul nu e altceva decât povestirea acestei amintiri, a acestei aventuri incredibile. Criticul literar Alex Cistelecan subliniază în lucrarea *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist* că în carte nu se poate citi nostalgie în totalitate, nici ironie absolută: „nostalgia excesivă ar fi dat senzaţia de ridicol, iar băşcălia pură risca să descopere în noi o rezistenţă afectivă nebănuită”[7]. Constată apoi că nostalgia şi ironia ar fi două feţe ale melancoliei, „nostalgia ca ironie a trecutului, ironia ca nostalgie a subiectului”[8]. Pentru Costi Rogozanu „nostalgia nu înseamnă o formă (chiar fictivă sau reconstructivă prin limbaj) de întoarcere într-o patrie pierdută, ci chiar durerea de-a nu mai putea s-o faci (în niciun fel)

[3] Ion Simuţ, *Literaturile române postbelice*, Ed. Şcoala Ardeleană, Cluj- Napoca, 2017, p. 449.
[4] Vasile Ernu, *Născut în URSS*, Ed. Polirom, Iaşi, 2007, p. 7.
[5] Vitalie Ciobanu, *Progeniturile utopiei* , Contrafort, anul 13, nr.9, Chişinău, 9 septembrie 2006.
[6] Vasile Ernu, *Op. cit*., p. 10.
[7] Alex Cistelecan, *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2019, p. 181.
[8] *Ibidem*

vreodată. Iar ironia faţă de propria durere (retorică) relativizează până la disoluţie şi obiectul, şi subiectul durerii, pe care o contempli, astfel, cumva detaşat”[9].

Ipostazele lui *rebenok soviecticus* sunt diverse: *oktombrel* (grădiniță), *pioner* (gimnaziu) *komsomolist/podostrok* (liceu). Aceste deveniri devin, prin tipar şi rigoare, forme de instituționalizare, în care fiecare are de îndeplinit nişte sarcini/directive clare. Apar câteva laitmotive, însemnele devenirii: careul, insigna, diploma, cravata, tabăra, pionervajatie și tabăra taberelor, Artek, în care naratorul și-a dorit să ajungă nu dintr-un moft, ci pentru că avea merite, fusese premiant mai tot timpul. Observăm aici primul semn că utopia e umană și ea, că proiectul numit URSS e contingent, totuși, : *existau nedreptăți până și în URSS.*

În *djinsî* și mestecând *jvacikă* porneşti ca într-un bildungsroman prin utopia sovietică. Întâi blugii din Afganistan, apoi cămașa de blugi Lightman, blugii din talciok cu eticheta Brooklyn scot în evidența *fascinația lucrurilor venite de departe*, pusă în contrast cu ușurința de a le obține, de a le avea azi. „Ce poate să facă dragostea dintr-un om! Locuitul în comun, câte patru-cinci familii într-un apartament, avea același rol, socializare. Ea se producea fie în bucătăria comună, fie stând la coadă pentru a ocupa un loc la closet. În schimb, occidentalul, care are bucătăria și baia numai ale lui, moare de plictiseală”[10].

E nostalgie în a găsi fascinație, *plăcere* de a te bucura de posibilitatea *de a avea lucuri obținute din greu*. **Născut în URSS** e o serie de povestiri (*piese de puzzle*, cum le numeşte Ernu) despre viaţa în Uniunea Sovietică, fără prea mare legătură între ele. Însă fac împreună o imagine vie, colorată, cu gust şi miros, mândră şi câteodată tristă, dar în orice caz *altfel* şi *mai credibil* decât am întâlnit oriunde în alte confesiuni. Din copilărie Ernu amintește literatura pentru copii, o culegere bogată, profundă cu atât mai mult cu cât reprezenta un refugiu pentru scriitorii valoroşi, dar cenzurați. Personajele din cărți și din filme sunt amintite cu drag, cu patos, mai ales că toți capătă statutul dual de eroi/ne-eroi, dintre care îi supunem atenției pe Buratino, Ceburaşka, Habarnam, Petociok, Ghena etc., de la care copilul va lua primele lecții despre iubire, altruism, aventură, prietenie. Apoi, adolescentul își amintește de marile nume și de importantele descoperiri ale științei, dar și de scriitori valoroși: Serioja Esenin, Iuri Gagarin, Valodea Maiakovski, Mișa Bulgakov, oameni de știință și de cultură care au pierit, unii misterios, inexplicabil, suspect, alții prin sinucidere. Deși nu intră în detalii, Ernu acuză ceva, insinuează ceva: „În URSS eroii mor repede pentru a rămâne veșnic în inimile și memoria noastră ... toți aveau ceva mistuitor, ardeau prea repede și tragic”[11]. Lucrurile pe care ți le asumi, așa cum îți asumi o țară, o patrie, un proiect, o utopie nu le vorbești de rău, chiar dacă știi bine că răul există. Spunerea lui în văzul tuturor îl resimți personal, rușinos, te doare chiar dacă știi bine că nu ai nicio vină. Am putea spune că autorul se eschivează, afirmând că acest volum „*...vrea să dea doar contururi, starea de spirit, modul de a gândi şi de a vorbi al unei culturi, să creioneze mentalitatea culturală sovietică*”[12].

*Komunalka e URSS la dimensiuni tangibile, relaționale, e un fel de axis mundi în care individul se simte l'ombelico della terra.* E matcă, plecare și revenire. *Kuhnea* e nucleul komunalkăi: *salon, club, cenaclu, laborator de mituri și realități, aici găsești totul* despre toți și toate. E locul în care intrau din macro-Komunalkă toți eroii din realitate, din cărți sau din filme, conviețuind în umana micro-komunalkă.

**Se observă pe parcurs relația dintre spațiul public și cel privat al ideologiei. Tot Alex Cistelecan remarcă faptul că „nu supunerea mecanică la aceste regului publice creează comunitatea, ci transfigurarea lor cotidiană, debușeul de juisare tacită, privată sau semipublică. Asistăm, deci, la transformarea interzisului în intre-zis: tocmai această**

[9] Suplimentul de cultură, nr.82, 24-30 iunie 2006.
[10] Cristina Modreanu ,Gândul, Joi 13 Iulie 2006.
[11] Vasile Ernu, *Op. cit.*, p. 38.
[12] Vasile Ernu, *Op. cit.*, p. 9.

**convertire a ideologiei publice în juisare privată, specifică oricărui regim totalitar, constiutie obiectul cărţii lui Ernu"**[13]**.**

Ceea ce surprinde la Ernu e prezentarea patriei, ideea aceasta de bun comun care nu-l poate face pe *homo soviecticus* decât mândru, cu atât mai mult cu cât se întreabă el retoric „Cine naiba să se pună cu noi? Dintre cei mai mari, China ne era prietenă, Brazilia ne simpatiza, Australia era doar un teritoriu, Canada ştia doar să joace hochei, în rest erau doar lemne de foc"[14]. De fapt, sentimentul de măreție i se sădește în gând lui *rebenok sovieticus* încă din primii ani de școală când acesta realizează concret că țara lui e o imensă pată roz deschis, care le înghite pe toate celelalte. Copiii cântă în ipostaza lor de șoimi ai patriei un cântec al gloriei, al țării de necuprins, dar numai când văd, când pun mâna pe hartă constată cât de adevărate sunt versurile cântecului, învățat pe de rost ca o rugăciune, evident: „Necuprinsă-i țara mea natală/Liberă ca ea și fericită/Altă țară-n lume nu cunosc"[15].

**Ştefan Agopian surprinde ideea că cetățeanul sovietic se identifică cu tot ceea ce înseamnă țara sa natală: „**Volumul adună amintiri din lagărul socialist, din anii '70 si '80. Povești care spun un lucru simplu: Dacă vreau să mă despart de comunism, trebuie să îl cunosc, ca să știu ce arunc și ce păstrez. Deși Vasile Ernu nu are nimic să își reproșeze, era prea prunc în anii aceia, el e necruțător cu amintirile, chiar și când sunt nostalgice. Volumul culminează cu o listă, de genul celor pe care le găsești pe internet. O listă care ne aduce aminte de un lucru elementar: comunismul sunt eu"[16].

Adusă în discuție ca un laitmotiv, veșnica râcă față de american, față de capitalism, e observabilă chiar în cele mai, aparent, insignifiante aspecte. *Oceredi* e ceea ce are și unul, și altul, dar cu o remarcabilă diferență. Ernu nu trage concluzii morale, nici didacticești, dar e ironie clară în analiza sa: „americanul stă la coadă pentru reduceri, dar ia lucruri de care nu are nevoie"[17], pe când, rusul, și nu numai, stă la coadă și află ce cumpără doar când dă banul.

Vasile Ernu spunea încă de la început că „*lucrurile scrise aici sunt povestite dintr-o dublă experienţă, care nu e neapărat singulară. E vorba, pe de o parte, de o experienţă directă, a cetăţeanului care a locuit în spaţiul sovietic, iar de cealaltă, de o experienţă livrească, mediată cultural"*[18]. În final, Ernu mărturisește că la trecut nu se uită nici cu ură, nici cu dragoste, iar de ignoranță nici nu poate fi vorba. În scrisul său trebuie citită nu numai înțelegere față de trecut, dar mai ales asumare. Înțelegerea, asumarea sunt forme de iubire, după cum ignoranța e cea mai josnică formă de ură. „Vasile Ernu e tare prin relaxarea şi forţa cu care uneşte şi simetrizează Literatura şi Mesajul. Iată mesajul, aşa cum am putut eu să îl înţeleg. Încercaţi să vă despărţiţi de unul dintre picioarele care vă compun dispozitivul corporal; veţi descoperi că singura metodă plauzibilă e aceea cu toporul. Şi că nu e recomandabilă. La fel şi cu memoria, cu amputarea ei şi a substanţei care o umple. Despărţirea de comunism: care despărţire? A fost nasol? OK, şi ce dacă? Viaţa e viaţă, oricum şi unde ai trăi-o, indiferent de ideologia la modă, spune printre rânduri Vasile Ernu. Am fost comunişti; unii mai mari, alţii mai mici, unii mai mult, alţii mai puţin – dar am fost cu toţii subiecţii acelui sistem"[19]. Finalul cărții trimite parcă spre letania Eclesiastului biblic. Dacă este vreun lucru despre care s-ar putea spune: „Iată ceva nou!", de mult lucrul acela era și în veacurile dinaintea noastră"[20]. Totul are un numitor comun: atunci aveam *represiune politică*, azi avem *represiune economică*: Ambele sunt forme de represiune și de control.

[13] Alex Cistelecan, *Op. cit.* , p. 183.
[14] Vasile Ernu, *Op. cit*., p. 135.
[15] *Ibidem*, p. 137.
[16] **Academia Caţavencu, nr.27, 12-18 Iulie 2006.**
[17] Ernu, Vasile, Op. cit., p. 202.
[18] *Ibidem*, p. 235.
[19] Ioana Calen , Dilema veche Nr.124 9-16 iun. 2006.
[20] Sfânta Scriptură, *Eclesiastul.*

Ambele ne controlează și ne subordonează, încearcă să ne transforme în sclavi și mașini care răspund unor comenzi prestabilite. Ambele spală creiere la fel de perfid și ne alienează la fel de eficient. **Constantin Vica** accentuează că, „până să ajungă la aceste concluzii, Vasile Ernu își revizitează viața de ex-cetățean sovietic. Cum? Cu ironie și, în același timp, cu tandrețe. Vasile Ernu inventariază aproape toate lucrurile mărunte sau mari, obiectele, ticurile, decorurile, personajele și rutinele printre care a trăit. Și nu lasă nimic în urmă pentru că toate acestea fac parte din el.

În lucrarea recent publicată *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Ștefania Mihalache punctează că „atunci când rememorează, literatura despre copilărie spune o poveste despre trecutul recent, în care încape și umorul, nostalgia, mica rebeliune, afectivitatea relațiilor de familie, supraviețuirea pe spații mici, uneori chiar miracolul, adică o poveste care re-asumă, din ruinele condamnărilor și vituperărilor, viața din punctul de vedere al persoanei, așa cum a fost ... Literatura copilăriei reușește să conserve trecutul recent într-o asumare mai puțin agresică, dar nu mai puțin responsabilă, astfel încât acest trecut să fie accesibil și generațiilor născute după 1989”[21].

În prefața romanului *Băiuțeii*, Radu Cosașu îi caracterizează mai întâi pe cei doi băieți urmărindu-le jocurile, aventurile, miracolele, obiectele, persoanele dragi, iar apoi trage o concluzie: „sunt cei mai perfizi scriitori anticeaușiști. Farmecul, hazul lor nebun provin din inconștiența, da, inconștiența cu care au realizat terorizanta chemare a odiosului. Ei chiar au făcut din aleea Băiuț totul”![22]

Cu bucurie și entuziasm, oferind detalii ale transformării interioare, cele două voci narative distincte (una extrinsecă, alta intrinsecă), dialoghează, își retrăiesc copilăria trăită pe strada Băiuț din cartierul Drumul Taberei. Sunt doi copii ce aparțin aceleiași familii, care dau vina unii pe alții, convinși că e nasol să fii ba frate mai mic, ba frate mai mare, dar între care există o afectivitate profundă pe care cuvântul scris chiar reușește să o transmită. În calitate de frate mai mic, Matei rememorează întâmplările fantasmagorice ale primilor ani de viață, acele momente unice și personale pe care cei din jur le privesc cu condescendență și simpatie, pe când lui Filip, în calitate de frate mai mare, îi revine partitura realistă, ancorarea faptelor într-un context politic și temporal. Cele două scrieturi, una bogată stilistic și metaforic, cealaltă clară și factuală, se împletesc armonios și recreează atmosfera copilăriei sub toate dimensiunile sale. În *Băiuțeii* este cuprinsă o întreagă lume colorată și pitorească, într-o continuă devenire dinamică: prietenii, conflictele cu vecinii, avem mult fotbal (cei doi sunt fani Dinamo, dar se antrenează la Steaua), legende pitorești din Drumul Taberei (ciupercile care au năpădit o sufragerie sau fetița născută din volanul unui Oltcit), războaie amuzante cu vecinii moraliști, jocuri din fața blocului, Rahan, Tarzan și Arădeanca, ciocați și bomboane cubaneze ș.a.m.d. Sunt momente și momente: unele amuză, altele, ca în orice viață, înalță sau înjosesc, până acolo încât copilul simte mustrări de conștiință de care scapă numai după ce se spovedește: „mâncărimea aia a încetat să mă zgârie așa de tare”[23]. Chiar dacă problema e cu frații mai mici sau cu frații mai mari, băieții-naratori se ispitesc, se provoacă, își răspund, se tachinează, se îmbrățișează. Asistă la miracole, la o triplicare a insolitului: întâi Filip e scăpat de la înec, după are o viziune cu Maica Domnului și cu Pruncul Isus, alteori scapă de foc ... Ba chiar se dedublează atunci când Filip mare i se adresează lui Filip mic, iar Matei mic îl inuiește pe Matei mare. Lumea lor e populată de copii, prieteni, colegi de școală, o învățătoare rea și o profesoară de spaniolă cu vino-ncoa, de mama grijulie, aproape, dedicată, de tatăl simpatic, fascinant uneori, dar mult absent, violent, urât, plecat. Chipul mătușii Uca e descris cu multă recunoștință: „era mai mult ca două bunici, mai mult decât șapte, a fost un

[21] Ștefania Mihalache, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2019, p. 9.
[22] Filip, Matei Florian, *Băiuțeii*, Ed. Polirom, Iași, 2006, prefața de Radu Cosașu, p. 7.
[23] *Ibidem*, p. 134.

înger păzitor pământean”[24]. Tot angelic e și portretul bunicului Mircea din capitolul *Încurcate sunt căile domnilor*. Cum altfel poate fi un bunic care se dusese în munți ca să ude un fag bătrân și care face un copil să rămână într-o veșnică mirare. Punerea asta în mirare a copilului naște în acesta dorul de frumos, care poate fi obținut chiar din cele mai insignifiante gesturi: „cum are el grijă și de-un ditamai copacul”[25]. Bunicul își percepe nepotul ca pe propriul frate pierdut, se face copil ca să se poată înțelege cu Filip și, noaptea, când avea lungi monologuri despre artă și știință, face ca în ființa pruncului să se strângă izvoare binecuvântate „sub aura de lumină a bunicului meu”[26]. Spectacol, magie care, de asemenea, apropie copilul de tainele vieții.

Familia reprezintă primul contact social al copilului, familia e cea care dictează evoluția copilului în viață. Cei dragi, subliniază dr. Mara Ricman, și „în special bunicii, care au mai mult timp liber, au rolul de a cultiva, de a deschide mintea copilului spre cunoaștere, spre artă și frumos, astfel încât din consumatori de cultură copiii pot deveni creatori de cultură”[27]. Ca o dovadă, asta se și întâmplă în cazul de față.

*Pentru mama, care n-a copt în viaţa ei o plăcintă, dar ne-a făcut fericiţi* este dedicaţia de la începutul romanului. Amintirile despre părinţi ocupă mereu un loc special. Iar dintre părinți chipul mamei, ceață să fie de să poți tăia cu cuțitul, nu își pierde niciodată conturul, nu dispare. „Imaginea mamei clar o leg de mirosul ăsta de pâine prăjită ... şi mirosul ăsta de ceai ... spaţiul tihnit şi liniştit în care nu ţi se poate întâmpla nimic rău, în care eşti la adăpost, în care e bine, e cald, e mama, nu poate fi mai mult. Marile revelaţii şi bucurii sunt mici, sunt detalii de felul ăsta. Nu trebuie să te uiţi la cer şi să spui vai, cosmosul[28], spunea într-un interviu Matei Florian.

În acest moment al analizei mai constatăm o diferență între cele două scrieri, a lui Ernu și a fraților Florian: pentru Vasile Ernu țara e utopia pe care o prezintă, pe care, ușor, indirect și ne-păcătos, o venerează și o așază la loc de cinste ca pe o icoană, în schimb, la frații Florian, mama e tot universul, ea e fericirea, echilibrul, binele pe care ți-l dorești pentru totdeauna și de care nu vrei să te dezlipești. Ea e adăpostul, scăparea, alinarea, refugiul. Psihologul Paul Osterrrieth accentuează faptul că „... sub protecția mamei, copilul descoperă lumea din imediata sa apropiere și sub această protecție capătă înțeles fiecare lucru. Urmărindu-i fiecare gest, fiecare acțiune, el învață, în preajma mamei și prin mamă, cum să trăiască și cum să se comporte ... rolul mamei se prelungește cu mult peste vârsta copilăriei mici ... Pentru băiat mama rămâne principalul obiect al unei iubiri imense”[29]. Când asistă la bătaia încasată de mama, Filip resimte o durere atât de mare, încât parcă ar vrea să sară, să muște, să lovească asemenea unei fiare. „Tensiunile dintre părinți introduc incertitudine și îndoială acolo unde ar trebui să existe o certitudine absolută”[30]. Florinda Golu subliniază că, „ pentru copil, la fel ca pentru adult, pierderile sunt de două feluri: așteptate sau neașteptate. Pentru pierderile așteptate te poți pregăti în avans. Cele neașteptate sunt rezultatul întâmplării, al evenimentelor care nu pot fi anticipate. Pentru un copil, prin definiție vioi și vesel, fără griji, această suferință are o natură unică”[31] În psihologie rolul tatălui e considerat secundar, mai ales în faza copilăriei, subliniindu-se că, pentru copil, „iubirea tatălui e percepută, în primul rând, prin modul de a oferi dragoste și siguranță pentru mamă”[32]. Gestul

[24] *Ibidem*, p. 93.
[25] *Ibidem*, p. 185.
[26] *Ibidem*, p. 187.
[27] Mara Ricman, *Copilăria, pubertatea, adolescența*, Ed. Medicală, București, 1988, p. 109.
[28] https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/digicult-pentru-filip-si-matei-florian-copilaria-a-ramas-definitia-fericirii-
[29] Paul Osterrieth, *Copilul și familia*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1973, pp. 145-146.
[30] *Ibidem*, p. 192.
[31] Florinda Golu, *Psihologia dezvoltării umane,* Ed. Universitara, București, 2010, p. 165.
[32] Paul Osterrieth, *Op. cit*. p. 164.

tatălului întors şi spre el, „m-a îmbrâncit şi m-a lovit de un perete, după ce mamei i-a învineţit un ochi cu pumnul şi a trântit-o peste un calorifer electric”[33], copilul îl resimte ca pe o identificare în suferinţă cu mama. Copilul devine părtaş suferinţei, se contopeşte cu mama, al cărei chip devine icoană. Se creează o simbioză între cei doi, astfel încât nimeni şi nimic nu o mai poate distruge. E dat pentru totdeauna. De atunci frica, repulsia copilului ia forma unui mostru, „din colţul umbros al camerei lui tata, s-a desprins o bucată de întuneric care gonea spre noi”[34], pe care reuşeşte să îl învingă cu mătuşa Uca, cu bunu Mircea, cu Matei pe care-l strânge tare, tare de tot la piept, cu Mircea bebeluşul, cu Ştim şi Ştam, cu Dinamo, cu cea mai frumoasă căsuţă din lume, cea de sub plapumă. Nici nu ştii dacă plecarea definitivă a tatălui face mai mult bine sau mai mult rău. E posibil ca acest coşmar să continuie, dar nici golul creat nu ştii ce hău ascunde. În psihologie taţii sunt de diferite tipuri: *tatăl absent, tatăl sperietoare, tatăl autoritar* etc. Rolul lui în dezvoltarea copilului nu e deloc neglijabil, deoarece „el e acela care deschide porţile copilărie spre minunile şi răspunderile lumii exterioare, el este cel care stimulează coplilul să-şi urmeze drumul propriu, să devină el însuşi. Tatăl îi arată atât calea datoriei, cât şi pe cea a libertăţii. Prin prezenţa sa contribuie, îl orientează pe copil dincolo de acel univers format de sfera maternă”[35]. Tatăl care pleacă lasă un gol imens în sufletul copilului, plecarea lui „dezechilibrează, blochează, striveşte”[36], poate face din copil un veşnic învins sau propriul erou atunci când acesta reuşeşte, mai târziu în viaţă, să accepte şi să ierte. „Tensiunile dintre părinţi introduc incertitudine şi îndoială acolo unde ar trebui să existe o certitudine absolută”[37].

Tot psihologia afirmă că, din grupul de fraţi, cel mai mare are rolul cel mai nefericit, în sensul că le experimentează primul pe toate, că are obligaţii faţă de fraţii mai mici, că lui i se cere veşnic socoteală. Mijlociul are rolul cel mai fericit, e cel mai bine protejat întotdeuna, iar cel mai mic, de regulă, e cel mai puţin problematic. Ideea e că „grupul de fraţi joacă mai multe funcţii: rivalitatea, competiţia, susţinerea, solidaritatea, întrajutorarea ... Solidaritatea fraternă e un stâlp foarte puternic care oferă de-a lungul vieţii factor de protecţie fiecărui frate/soră în parte”[38]. Am citit cele mai emoţionante pagini despre descrierea unui frate, dar Filip nu pe cititor vrea să îl convingă, ci, indirect, pe tata, să îi spună cumva, printre rânduri, că nici nu ştie ce comoară a lăsat nedescoperită. Tata strângea bani pentru că îşi dorea *nespus* o maşină, în schimb s-a trezit cu al doilea băiat. Nu la întâmplare fratele mai mare îl descrie pe Matei drept cel mai tare Rolls Royce, Maseratti sau Porsche pe care le-ar fi putut vedea vreodată. Maşinile astea scumpe, să fim serioşi, tata nu le-ar fi putut obţine niciodată, în schimb Matei era acolo, o bucurie de nespus: „privind-o pe mama vreme de nouă luni, tata n-a bănuit nicio clipă ce limuzină de lux creşte în pântecele ei”[39]. E durere, e reproş în aceste cuvinte ... ?! Nu ştim exact, dar ceea ce ştim sigur e că, pentru nenorocirile acestea, copilul dă vina cu adevărat, fără nicio ezitare, pe marea Patrie, pe marele Partid: „tatăl meu nu mai venea deloc. Intrase într-o zonă cam ciudată şi cu foarte multă ceaţă. Nu-mi plăcea să-l caut acolo, era frig şi mama avea un pulovăr galben ... Patria, în schimb, habar n-avea de toate astea”[40]. Patria e tot ceea ce i se întâmplă rău, toţi oamenii urâţi din jurul lui: „patria era grasă, avea părul permanent şi semăna leit cu tovarăşa Stănescu de la grădiniţă”[41]. Patria care îi face pe copii şoimi şi pionieri, Patria pe care eşti chemat de mic să o slujeşti, să i te închini e inumană. Cravata pe care trebuie s-o porţi cu sfinţenie e o cârpă, Patria e însăşi

[33] Filip, Matei Florian, *Op. cit*., p. 156.
[34] *Ibidem*, p. 219.
[35] Paul Osterrieth, *Op. cit.*, p.180.
[36] Osterrieth, Paul, *Op. cit*., p. 184.
[37] *Ibidem*, p. 192.
[38] *Ibidem*, pp..215-218.
[39] *Ibidem*, p. 154.
[40] *Ibidem*, p. 180.
[41] *Ibidem*, p. 159.

tovarășa Stănescu, care-i face pe copiii de la care pretinde ascultare și respect, „draci goi, jigodii nespălate, javre mâncătoare de suflet”[42]. E aici ceva din atitudinea și vorbele viitorilor torționari comuniști, un exces de zel ce pierde orice urmă de omenie. Patria e redusă, prin metonimie, la imaginea cravatei aruncate în cuier și căreia *puțin îi păsa de pulovărul mamei.* Puțin îi pasă de gândul și de tresărirea copilului la fiecare nuanță de galben din jurul său. Pentru copil, de acum înainte, Orice lucru galben are gustul durerii. Patria, însă, nu se ocupă cu astfel de lucruri, ea are de îndeplinit *vise de aur* (culmea, cea mai accentuată/stridentă nuanță de galben). Copilul înțelege încă de acum că buncicul pare să aibă dreptate atunci când filosofa că imensele „cozi din magazine sunt idei perverse ale comuniștilor care nu făceau altceva decât dădeau oamenilor o ocupație și un scop în viață, ca să nu se gândească la libertate, la drepturile lor și la alte prostii”[43].

Întrebați de publicul din Leipzig, dacă romanul tematizează și problemele perioadei comuniste, Filip Florian a explicat că miza cărții nu este legată de istorie sau politică, subiectul fiind, de fapt, iubirea dintre cei doi frați, copilăria și viața de familie cu toate miracolele ei. Scriind acest roman, cei doi frați au fost cuprinși de bucuria de a retrăi perioada copilăriei, a explicat autorul Filip Florian: „Chiar am trăit o bucurie fantastică în scrisul acestei cărți. Probabil că vom mai lucra împreună, dar va fi altfel, cu siguranță, pentru că deja e experiența asta în spate, pe când aici a venit așa pe nimic, și surpriza a cântărit foarte tare și cred că bucuria asta a fost sută la sută pentru că a fost amestecată cu surpriza”[44].

Referindu-se la aceast tip de scriere confesiv, experiențial, care aduce în prim plan perioada comunistă, criticul Ion Simuț concluziona în volumul său că „nu poți trăi fără memorie sau numai cu o memorie negativă, în care decisive au fost traumele. Reconstrucția trecutului din perspectiva prezentului postdecembrist era o necesitate vitală ... trebuia răbdare ca rănile trecutului să se vindece pentru ca omul estetic să se poată reabilita în fața omului religios și a omului etic”[45]. Răbdare și curaj: la Ernu curajul de a spune tot ce ai văzut cu ochii tăi, ce ai auzit cu urechile tale, ce s-a așezat în gând și ce a pâlpâit în inimă. Tăria de a înfrunta orice privire pe care se citea/citește reproș sau dezaporobare, cu atât mai mult cu cât, după cum bine s-a subliniat în lucrarea de față, pentru scriitor URSS nu e numai o *țară*, e *patrie, proiect, utopie*, deci ceva indestructibil. Așa a fost, așa va rămâne. Iar istoria personală e inclusă, e parte a acestei utopii, în care *Komunalka mare* o include pe *komunalka mică* ca într-o misterioasă *matrioșkă*.

Pe de altă parte, tot despre o formă de curaj se poate vorbi și în cazul fraților Florian, tăria de a rememora o istorie personală dintr-o perioadă pe care copiii o intuiesc doar ca fiind nefastă. Aici asistăm la o istorie a devenirii, formare la care au participat, în cea mai mare parte, familia și prietenii. Nu se aduce aici niciun elogiu țării, patriei, care nu devine nici proiect, nici utopie, ci se pune în icoană chipul mamei, al bunicului Mircea, al mătușii Uca, al fraților Matei și Mircea alpinistul. Se cântă, când alert, când sacadat, accentuat sau așezat imnul copilăriei, pe care cei doi și-o asumă cu tot ceea ce a fost bine, cu tot ceea ce a fost rău. Pentru cei doi scriitori, copilăria a însemnat și încă mai înseamnă paradisul pierdut.

## BIBLIOGRAPHY

### I. Bibliografia operei

Ernu, Vasile, *Născut în URSS*, Editura Polirom, Iași, 2007
Florian, Matei, Florian, *Băiuțeii*, Editura Polirom, Iași, 2006

[42] *Ibidem*, p. 162.
[43] *Ibidem*, p. 188.
[44]https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/digicult-pentru-filip-si-matei-florian-copilaria-a-ramas-definitia-fericirii-.
[45] Simuț, Ion, *Op. cit.* , p. 452.

**II. Bibliografie generală**

Boia, Lucian, *Strania istorie a comunismului romanesc (și nefericitele ei consecințe)*, Editura Humanitas, București, 2016

Golu, Florinda, *Psihologia dezvoltării umane,* Ed. Universitara, București, 2010

Liiceanu, Gabriel, *Declarație de iubire*, Editura Humanitas, București, 2016

Majuru, Adrian, *Copilăria la români. Schițe și tablouri cu prunci, școlari și adolescenți*, Editura compania, București, 2006

Osterrieth, Paul, *Copilul și familia*, Editura didactică și pedagogică, București, 1973

Ricman, Mara, *Copilăria, pubertatea, adolescența*, Editura Medicală, București, 1988

**III. Bibliografie critică**

**A. Volume de critică și teorie literară**

Cistelecan, Alex, *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2019

Mihalache, Ștefania, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019

Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj- Napoca, 2017

**B. Reviste**

**Aurelian, Ghiorghiță, Ion – Gândul 1 iunie 2006**

Calen, Ioana – Dilema Veche Nr.124 9-16 iun. 2006

Ciobanu, Vitalie, *Progeniturile utopiei*, Contrafort anul 13, nr.9, Chişinău, 9 septembrie 2006

Modreanu, Cristina – Gândul, Joi 13 Iulie 2006

**Ungureanu, Dan – Suplimentul de cultură nr. 99, 21-27 octombrie 2006**

**Academia Caţavencu, nr.27, 12-18 Iulie 2006**

*Luciditatea ironică a unui „născut în URSS“* – Dosarele Istoriei, an. XI, nr. 7(119), 2006

**Suplimentul de cultură nr.79, 3-9 iunie 2006**

Suplimentul de cultură, nr.82, 24-30 iunie 2006

**C. Sitografie**

https://www.ernu.ro/presa/minirecenzii-la-nascut-in-urss/

https://matricea.ro/recenzie-carte-filip-florian-baiuteii/

https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/digicult-pentru-filip-si-matei-florian-copilaria-a-ramas-definitia-fericirii-

## *THE MEMORIALISTIC WRITINGS OF C.V. GHEORGHIU*

**Mihaela Breban**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare**

*Abstract:The meaning of the concept of memorialism can be interpreted in a broad sense, comprising writings of a direct communication character, differentiated according to the interlocutor: it confesses to posterity in the memoirs, makes confidences to a recipient in correspondence, converses with itself in the intimate journal, and in a narrow sense, the meaning of the term is reduced only to memories. This kind of literature has been successful among lecturers, as people show a great curiosity in descending into the intimate existence of its authors.*

*Keywords: writer, exile, memorialistic, war, confession*

Genul biografic cuprinde specii ale literaturii de frontieră, ale literaturii confesive, subiective, o literatură a existenței autorului (memorii, biografii, autobiografii, jurnale, scrisori, interviuri etc.), aflate la limita dintre realitate și ficțiune, ceea ce, de altfel, recunosc chiar autorii lor: „*Lucrurile trăite dispar și reapar în literatură. Dar despre ceea ce am trăit n-am scris niciodată la scara de unu la unu, ci numai pe ocolite. Și a trebuit mereu să verific dacă născocirile ireale își pot imagina întâmplări reale.”*[1]

Accepția conceptului de **memorialistică** poate fi interpretată în sens larg, cuprinzând scrieri cu caracter de comunicare directă, diferențiate în funcție de interlocutor: se confesează posterității în **memorii,** face confidențe unui destinatar în **corespondență,** conversează cu sine însuși în **jurnalul intim,** iar în sens restrâns, accepția termenului se reduce doar la **memorii**.

Acest gen de literatură s-a bucurat de succes în rândul lectorilor, deoarece oamenii manifestă o mare curiozitate în a descinde în existența intimă a autorilor acesteia, fapt observat și consemnat de Diderot: ”*Locul lor de naștere, educația lor, caracterul, data operelor, primirea pe care au avut-o în timp, înclinațiile, gusturile, cinstite sau necinstite, prieteniile, fanteziile […], forma lor exterioară, trăsăturile feței, tot ceea ce se referă la ei atrage atenția posterității. Ne place să vizităm locuințele lor; trăim o emoție delicată la umbra unui arbore sub care ei s-au odihnit; am vrea să-i vedem și să conversăm cu înțelepții ale căror opere au sporit puterea virtuții și tezaurul adevărului”.*[2]

Naratologii au făcut o distincție între **genurile biograficului**, pornind de la relația care se stabilește între cei trei actanți implicați: autor-narator-personaj. Fie că este vorba despre jurnal intim, autobiografie sau memorialistică, este observabilă o suprapunere a acestora, deoarece **autorul** poate fi identificat atât în ipostaza celui care narează (**naratorul**), cât și a celui despre care se narează (**personajul**), astfel încât se dovedește dificil de a face o strictă delimitare între specii. Părerile naratologilor sunt împărțite. Philippe Lejeune este de părere că autorul de memorii se diferențiază prin faptul că el este, în același timp, martor al propriei existențe, dar și al epocii în care a trăit, punctul lui de vedere fiind personal, însă obiectul scrierilor sale devine istoria timpului căruia îi aparține, în timp ce, în cazul jurnalului intim sau al autobiografiilor interesul se mută dinspre general înspre particular, adică accentul

[1] Herta Müller, ***Mereu aceeași nea și mereu același neică,*** traducere de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 2011, p. 89;
[2] Apud Eugen Simion, ***Genurile biograficului,*** vol. I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 15;

se pune pe istoria personală, autorul apărând în ipostaza celui care-şi rememorează existenţa. El consideră că scrierea cu caracter autobiografic este acea „*povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face despre propria existenţă, atunci când pune accent pe viaţa sa individuală, îndeosebi pe istoria personalităţii sale*[3]*,* iar memoriile prezintă *în principal viaţa individuală, geneza personalităţii, dar cronica şi istoria socială pot avea şi ele un rol important."*[4]

Eugen Simion consideră că distincţia stabilită de Lejeune e corectă, dar nu îndeajuns de edificatoare, deoarece, în opinia sa, orice carte de memorii conţine o biografie a autorului, adică o autobiografie şi orice autobiografie este şi o istorie a epocii în care a trăit, cu toate elementele ei specifice, deosebirile fiind relativ puţine. El propune şi un alt criteriu de departajare, prin convenţia stabilită: în memorii este preponderent **pactul cu istoria,** iar în autobiografie, în jurnalul intim predomină **pactul autobiografic,** adică al autorului cu sine însuşi, dar adaugă că şi acest lucru este relativ, cert este însă că autorul de memorii consemnează evenimente ale istoriei pe care le-a trăit sau al căror martor a fost, iar autorul de autobiografii se aşază pe sine în centrul atenţiei. O altă distincţie, care poate fi identificată între cele două genuri ale biografului, este principiul spontaneităţii, pe care memorialistul nu-l respectă, deoarece el consemnează evenimente retrospective (de cele mai multe ori, memoriile sunt scrieri de bătrâneţe în care sunt redate însemnări privind anumite evenimente la care a participat autorul sau la care a fost martor, accentul fiind pus asupra evenimentelor exterioare petrecute cu mult timp în urmă), astfel că timpul trăirii nu coincide cu timpul mărturisirii, existând o discrepanţă între acestea, fapt ce determină ca sinceritatea relatării să fie aşezată sub semnul îndoielii, pe de o parte din cauza subiectivismului, pe de altă parte din cauza rupturii temporale, uneori intenţionat, alteori îl trădează memoria. În cazul în care este vorba de un decalaj foarte mare între povestea trăită şi cea mărturisită (de obicei, în cazul memoriilor publicate postum), cititorul este nevoit să accepte autenticitatea creaţiei, deoarece face parte dintr-o altă generaţie şi întâmpină dificultăţi în verificarea autenticităţii mărturisirilor, astfel că memoriile trebuie citite nu ca documente ale epocii prezentate, ci pentru a descoperi modul în care o percepe şi o reprezintă creatorul lor.

Memorialistul consemnează evenimente petrecute într-un timp trecut, astfel că se bazează pe ceea ce îşi aminteşte, prezentând o versiune asupra faptelor trăite pentru uzul generaţiilor viitoare, de multe ori deformând realitatea, adică se poate vorbi despre o sinceritate deghizată, trucată. Aceeaşi părere este împărtăşită de André Gide: „*Memoriile nu sunt decât pe jumătate sincere, oricât de mare ar fi grija pentru adevăr".*[5] Aşadar, în orice operă cu caracter memorialistic există ficţiune, însă este nu este identică cu ficţiunea literaturii, pentru că autorul nu inventează personajele, ci reuşeşte să transforme personajele reale în personaje memorabile, specifice literaturii..

Majoritatea naratologilor au ajuns la concluzia că nu se poate trasa o limită definitivă între scrierile memorialistice şi cele cu caracter autobiografic, ambele sunt scrieri autoreferenţiale, în ambele autorul este identificabil cu naratorul şi, aşa cum stabileşte Jean Starobinsky, în ambele tipuri de scrieri e sesizabilă legătura între cel care se confesează şi cel care sondează în profunzimile memoriei pentru a redescoperi trecutul. De altfel, fiecare scriitor al genului respectă anumite convenţii impuse de actul scriiturii confesive, dar le imprimă şi un caracter individual, ţinând cont, bineînţeles şi de anumite principii: să nu se îndepărteze de adevăr, de autenticitate, să încerce să rămână cât mai obiectivi cu putinţă în relatarea faptelor, să evite literaturizarea istoriei, să surprindă esenţialul evenimentului istoric.

---

[3] Phillipe Lejeune, ***Pactul autobiografic****,* traducere de Irina Margareta-Nistor, postfaţă de Monica Ionescu, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 12;
[4] Ibidem, p. 13;
[5] Apud, Phillipe Lejeune, *op. cit.*, p. 43

Ceea ce le diferențiază, totuși, sunt de părere teoreticienii genului, e faptul că în scrierile autobiografice se plasează în centru cel care scrie, în timp ce în cazul memoriilor accentul cade asupra istoriei, însă, orgolios, scriitorul de memorii strecoară subtil ideea că rolul lui în istorie a fost foarte important. Eugen Simion consideră că distincția este relativă, interpretabilă, fiind de părere că istoria relatată este doar în puține cazuri obiectivă, deoarece autorul scrierilor memorialistice o prezintă dintr-un punct de vedere personal, în conformitate cu interesele sale (imaginea creată, abilități dovedite, evitarea erorilor comise), recurgând la un proces de selectare a evenimentelor transpuse, istoria devenind subiectivă, relativă, fragmentară.

Nu se poate trasa o graniță între aspectul documentar și cel literar al memoriilor, amintirilor, jurnalelor, în ciuda intenției autorilor lor de a înlătura literarul, ci, mai degrabă, este vorba despre o îmbinare a acestor elemente, mărturie stând faptul că, în mod paradoxal, ceea ce a impresionat lectorul a fost calitatea literară.

Cu toată străduința acestora de a fi sinceri în fața foii, intervine confabulația, asociațiile, autenticitatea informațiilor fiind inegală. Incertitudinea în ceea ce privește veridicitatea relatării este amplificată în cazul memoriilor de îndepărtarea în timp față de evenimentele trăite, dar în cazul jurnalelor precizia cronologică este mai mare. Literatura confesivă are valoare documentară, însă, din cauza subiectivității, se impune nevoia verificării informațiilor.

Intenția memorialistului Gheorghiu a fost de a-și concretiza amintirile, de a-și rememora existența, așezată sub semnul fatalismului, în șase-șapte volume, însă nu a reușit să-și finalizeze amplul proiect, apărându-i antum un singur volum, ***Memorii. Martorul Orei 25***, scris în limba franceză. Primul volum de ***Memorii*** a apărut la Editura Plon din Paris, în 1986, tradus în limba română în 1999 de Sanda Mihăescu - Cârsteanu, reeditat în 2017 sub traducerea lui Gheorghiță Ciocioi, fiind dedicat „Lalelei negre", așa cum îi plăcea să o numească pe soția sa. Cu puțin timp înaintea apariției cărții de memorii, C.V. Gheorghiu participă la o conferință la Montfermei, în cadrul căreia susține o dezbatere pe tema amintirilor sale, cu predilecție despre cele din prima perioadă a existenței. Apariția volumului este precedată de o mărturisire a autorului, publicată în ***Le Figaro***: „*Va fi culmea operei mele și poate fără îndoială ultima mea lucrare. Șase volume vor fi publicate și cel dintâi va apărea la sfârșitul lunii martie 1986. În semn de opoziție față de actualul guvern [socialist din Franța ]am jurat să nu public nimic începând din 1981. Mi-am ținut cuvântul".*[6] Altădată, autorul afirmă că „***Memoriile*** *sunt opera mea capitală. Această carte este suma credinței mele, a asprelor mele nevoințe, a pasiunilor și tuturor faptelor mele, după care voi fi judecat de posteritate, de oameni, iar la Judecata de Apoi, de Dumnezeu".*

Academicianul francez Alain Peyrefitte primește elogios apariția acestei cărți de memorii: „*Poet al lui Hristos și al României: Așa s-a vrut Virgil Gheorghiu. Este ceea ce a devenit, prin puterea credinței și a curajului. Cuprins de aceeași pasiune pentru Dumnezeu și pentru țara sa, și-a scris* ***Memoriile*** *pentru a întreține flacăra: cu acest amestec de nostalgie, de respect și de iubire numită entuziasm. Virgil Gheorghiu nu-și povestește viața, ci-și cântă identitatea.* ***Memoriile*** *sale nu sunt o poveste autobiografică, ci un imn adus libertății".*[7] Aprecierea cunoscutului academician este urmată de alte articole apărute în revistele timpului. Cotidianul **Ouest-France** își îndeamnă cititorii, într-un articol din 31 mai 1986, intitulat **Preafericitul Virgil Gheorghiu,** să lectureze volumul de memorii, pe care-l consideră una dintre cărțile bune cu care se poate mândri limba franceză. De asemenea, apariția cărții este semnalată cu întârziere de un alt cotidian francez, **Minute,** în numărul din

[6] ***Le Figaro***, numărul din 3 decembrie 1985
[7] Alain Peyrefitte, ***Le Figaro,*** 05.05.1986, traducere proprie.

26 august 1986, în articolul numit **Un cântec rar**, care a fost însoțit de un desen interesant, în care trei înfățișări ale scriitorului sunt asociate într-o manieră sugestivă.

Amaury d'Esneval, în cartea biografică **Qui suis-je? Gheorghiu,** apreciază că „*sub pana scriitorului, paginile de antologie abundă. Pentru el, a fi poet nu e decât o modalitate de a-și face textele să strălucească prin expresiile sau imaginile alese. După modelul pe care-l practica Grecia antică, conceperea creației sale literare este arhitecturală".*[8]

Thierry Gillyboeuf afirmă că „*în aceste pagini se regăsesc momente luminoase și tragice dintr-o viață excepțională. Gheorghiu scrie aici o mărturie lucidă cu privire la dramele și la schimbările majore din acest veac* sau că *Gheorghiu devine cântărețul unei lumi dispărute, cea a țării pierdute și a copilăriei pa care o reînvie cu ajutorul unei memorii intacte și al unei sensibilități arzânde".*[9]

Elogiat în țara de adopție, volumul este însă aspru criticat, la apariția lui în limba română, de către Cornel Ungureanu: „*Memoriile lui Const. - Virgil Gheorghiu, ca și cărțile lui de succes, sunt pentru uzul străinătății. Amintirile sunt adaptate și readaptate, istoria personală e rescrisă pentru a obține un personaj plăcut noului său cititor – noului său stăpân. Scrisul său se supune criteriilor succesului. Doar acestor criterii".*[10] Criticul aduce argumente în sprijinul afirmației făcute prin modul în care este prezentat poetul Nicolae Crevedia, primul patron literar al viitorului scriitor, astfel încât cititorul occidental, să-l perceapă ca pe un scriitor fundamental al literaturii române din acea perioadă, când, în realitate, susține acesta, este un scriitor lipsit de importanță. El afirmă că intenția lui C.V. Gheorghiu ar fi de a sugera că se afla în compania unor personalități a literaturii române, falsificând realitatea. Criticul continuă acuzându-l pe memorialist de frivolitate pentru că mistifică adevărul din dorința de a obține senzaționalul. Recunoaște, totuși, că nu poate fi suspectat de antisemitism, așa cum a fost acuzat, deoarece a scris în reportajele de război despre evrei în modul în care i s-a comandat, însă în cartea de memorii, când amintește de reportajele scrise, evită acest subiect, insistând asupra orientării sale anticomuniste. Îl acuză de faptul că memoriile sunt trucate voluntar și că „*alienarea prin scris e maladia fundamentală a Autorului de memorii".*[11]

Eugen Simion e de părere că **Memoriile** nu sunt „*strălucite",* în ciuda opiniei favorabile a lui Alain Peyrefitte: "*Scriindu-le în franțuzește și știind cui se adresează (unui cititor occidental care nu cunoaște decât foarte vag istoria românilor), autorul dă informații istorice și geografice peste care, evident, cititorul român trece rapid. Interesul lui este pentru destinul individual din interiorul acestei istorii pline de fapte abominabile."*[12] Criticul român îi apreciază memorialistului simțul epic, însă îi reproșează faptul că nu se dovedește a fi un bun moralist: "*Reflecțiile sale, cu precădere de ordin religios, sunt fără substanță. Și prea din cale afară de previzibile, livrești, mărunt livrești…"*[13] Consideră că citează în mod gratuit din Părinții Bisericii, precum și faptul că este o eroare că atunci când face referire la confruntări de ordin politic să nu prezinte fapte individualizate. De asemenea, afirmă „*că pare un lucru aiuritor"* și căruia nu i se poate verifica autenticitatea, episodul în care vorbește despre acuzația de plagiat cu poezia dedicată tatălui său și despre neputința lui de a-și demonstra nevinovăția.

---

[8] Amaury d'Esneval, ***Qui suis-je? Gheorghiu,*** Editions Pardès, Puisseaux, 2004, p. 110, traducere proprie

[9] Thierry Gillyboeuf, ***Constantin Virgil Gheorghiu, scriitorul calomniat,*** traducere din limba franceză, note și indici de nume Pr. Maxim (Iuliu-Marius) Morariu, Editura Sofia, București, 2019, p. 101

[10] Cornel Ungureanu, ***La Vest de Eden***, vol. II, cap. ***Const. – Virgil Gheorghiu, între Crimeea și Crevedia,*** Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 23.

[11] Ibidem, p. 21.

[12] Eugen Simion, ***op. cit.***, p. 282

[13] Ibidem, p. 283

Criticul clujean Constantin Cubleşan, care a supus analizei viaţa şi opera scriitorului, în încercarea de a oferi o imagine corectă asupra acestor aspecte, concluzionează că această carte de memorii „*este, poate, cea mai importantă carte a lui Constantin Virgil Gheorghiu – un roman memorialistic ce dublează ficţionalitatea artistică din celelalte:* ***Ora 25, Casa de la Petrodava, Nemuritorii de la Agapia*** *ş.c.l., plasându-l pe autor între cei mai de seamă scriitori contemporani, mărturisitori, prin propria lor existenţă, asupra unei lumi aflată într-o degringolantă căutare a unei identităţi umane majore.”*[14]

În paginile dedicate scriitorului în **Istoria literaturii române de azi pe mâine,** Marian Popa afirmă: „*Memorialistul alege ce trebuie ca să-ţi susţină propria definiţie urmărită din copilărie: „Je suis poète, prêtre et exilé”. Amintirile nu depăşesc sfârşitul războiului; stilul este cel din romane: simplitate grea, evidenţiind sensurile simple ale suferinţei de a fi om şi român. A exprima trăirile cele mai simple în modul cel mai simplu e aproape o condiţie a victimei care „vrea să se prezinte ca o victimă.”*[15]

Volumul I al **Memoriilor** consemnează evenimente petrecute în perioada septembrie 1916 şi 23 august 1944, mărturii ale schimbărilor şi dramelor individuale şi colective, oferind o radiografiere analitică minuţioasă a propriei existenţei şi a epocii pe care a traversat-o. Scriitorul, în ipostaza bătrânului cronicar, aflat la vârsta senectuţii, îşi rememorează existenţa, plasând-o într-un context social-politic şi istoric traversat de momente dramatice pentru întreaga lume şi, implicit, pentru ţara sa care a suferit vicisitudinile istoriei încă din cele mai îndepărtate vremuri. Parcursul existenţial, ficţionalizat sau nu, a constituit principala sursă de inspiraţie a romanelor sale, începând de la naşterea sa în 1916, care coincide cu izbucnirea Primului Război Mondial. Subtitlul cărţii **Martorul Orei 25** are dublă semnificaţie, una autobiografică, sugerând sursa scrierii romanului care l-a făcut celebru, cealaltă istorică, care-l surprinde în ipostaza de martor şi participant la evenimentele din epoca precomunistă din ţară, acompaniate de un fior liric, naţionalist, profund patriotic.

Discursul confesiv devoalează câteva ipostazieri ale eului biografic, care se supune principiului diacroniei, încheind un dublu pact: cu sine însuşi (rememorându-şi parcursul existenţial) şi cu istoria (ca martor şi actor al evenimentelor consemnate): ipostaza identitară, ipostaza „embrionară” a poetului, ipostaza famelică/boemă din etapa bucureşteană, ipostaza cronicarului de fapte diverse, ipostaza patriotardă a reporterului de război, ipostaza refugiatului revoltat.

Cel de-al doilea volum al **Memoriilor** lui C.V. Gheorghiu a fost publicat la trei ani după moartea sa, în 1995, dedicat, asemenea primului volum, soţiei sale: *Pentru Mea Tu,* după cum notează la începutul confesiunilor, oferind cititorului, într-o notă de subsol, o explicaţie a alegerii poreclei: „*Am aflat cuvintele Mea Tu la Terenţiu, acest delicat poet latin care a trăit în secolul al II-lea înainte de Hristos. În opera sa, Mea tu – ori Tu a mea – semnifică, în traducere liberă, „iubita mea”. Am făcut din Mea Tu un nume propriu şi i l-am dat soţiei mele. Acest nume nu-i aparţine decât ei, în exclusivitate. Nicio altă femeie nu se numeşte Mea Tu.”*[16] În ciuda criticilor acerbe la adresa scriitorului, criticul Cornel Ungureanu admite, totuşi, vorbind despre fidelitatea conjugală în anii tulburi, că este „*greu de descoperit, în întreaga memorialistică a secolului douăzeci, un autor care să slujească imaginea soţiei sale cu atâta credinţă, fidelitate, supunere, să evoce îndepărtatele vremuri ale tinereţii ei cu*

[14] Constantin Cubleşan, ***Constantin Virgil Gheorghiu. Aventura unei vieţi literare,*** Editura Sofia, Bucureşti, 2016, p. 80

[15] Marian Popa, ***Istoria literaturii române de zi pe mâine,*** vol. I, ***23 august 1944-22 decembrie 1989,*** Versiune revizuită şi augmentată, Editura Semne, Bucureşti, 2009, p.

[16] C.V. Gheorghiu, ***Memorii. Ispita libertăţii,*** traducere din limba franceză de Gheorghiţă Ciocioi, Editura Sophia, Bucureşti, 2019, p. 5

*atâta exaltare, așa cum o face Const.-Virgil Gheorghiu"*[17], în volumul I al **Memoriilor** o numește „Laleaua Neagră", în celebrul roman **Ora 25** e Eleonora West, iar în al doilea volum al **Memoriilor** îl acompaniază cu stoicism pe drumul deznădejdii„ *e vitează, puternică, e animată de o iubire fără limite."*[18]

La moartea scriitorului, volumul II al **Memoriilor** este în fază de manuscris aproape finalizat, firul amintirilor fiind preluat de soția sa, Ecaterina Gheorghiu, care va lucra vreme de doi ani, completând manuscrisul pe baza notațiilor memorialistului. Romanul apare în limba franceză la Editura Rocher, Paris, 1995 și în traducerea românească a Sandei Mihăescu-Cîrsteanu, în 2002, urmată de o nouă ediție în 2019 sub traducerea lui Gheorghiță Ciocioi.

Romanul primește aprecieri critice, atât din partea exegeților francezi, cât și a celor conaționali. Thierry Gillyboeuf consideră această carte de memorii „*o poveste pasională a traversării Europei după război, apatrizi și în rândul refugiaților. Indiferent de natura situațiilor cu care se confruntă, care sunt evocate cu multă pudoare și realism în adevărul lor brut și crud, reușesc mereu să perceapă absurditatea și hilarul istoriei. Această mărturie puternică și generoasă, lecție de umanitate și rezistență, cronică poetică a odiseei trăite de autor și de soția sa, transmite un mesaj uimitor de speranță și iubire".*[19] Criticul francez opiniază că, deși detractorii scriitorului i-au interpretat **Memoriile** ca pe niște confesiuni tardive și ambigue, el vede în acest al doilea volum memorialistic un adevărat roman, „*scris cu pasiune și autenticitate, al existenței și al mărturiei esențiale a unui poet, preot, al unui <<om a cărui privire preface colbul în aur>>, căruia îi place să afirme că este <<poetul lui Hristos și al României>>".*[20]

Criticul clujean, Constantin Cubleșan, care a analizat în profunzime viața și opera scriitorului, e de părere că acest volum de memorii „*are dimensiunea tulburătoare a unui roman picaresc de ample desfășurări, ce cuprinde panorama derizorie a Europei, cea de dincolo de tranșeele primelor linii de atac ale frontului, în toată decadența ei de la finalul unui război mondial, ce a schimbat radical perspectiva de înțelegere a întregii umanități în sine."*[21]

Exegetul Eugen Simion, critic avizat al scrierilor cu caracter memorialistic, după o lectură critică a cărții de memorii, concluzionează că narațiunea confesivă din acest volum este mai bună decât cea a primului volum prin fluiditatea epică și pentru că aduce la cunoștința lectorului european evenimente mai puțin cunoscute, prin relatările directe, însă remarcă aspectele deficitare, reproșându-i memorialistului numărul prea mare al secvențelor moralistice și ideologice. Îi recunoaște acestuia „*capacitatea de a sugera prin istoria peripețiilor sale prin Europa haosul de la sfârșitul unui cataclism și, în mijlocul lui, destinul unui poet (diplomat) român (naratorul din **Ispita libertății**) împins de o forță nevăzută ca Iona, în pântecele unei balene moarte".*[22]

Volumul al doilea al **Memoriilor** consemnează evenimente petrecute între 23 august 1944 și august 1948, când autorul și soția sa reușesc să ajungă clandestin pe teritoriul Franței. Memorialistul reia firul amintirilor, continuând să aducă în fața cititorului o epocă bulversată de mari transformări și evenimente istorice, în mijlocul căreia se situează în multiple

---

[17] Cornel Ungureanu, ***La Vest de Eden***, vol. II, cap. ***Const. – Virgil Gheorghiu, între Crimeea și Crevedia,*** Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 11

[18] Ibidem, p. 12

[19] Thierry Gillyboeuf, ***Constantin Virgil Gheorghiu, scriitorul calomniat,*** traducere din limba franceză, note și indici de nume Pr. Maxim (Iuliu-Marius) Morariu, Editura Sofia, București, 2019, p. 102

[20] Idem, p. 102

[21] Constantin Cubleșan, ***Constantin Virgil Gheorghiu. Aventura unei vieți literare,*** Editura Sofia, București, 2016, p.86

[22] Eugen Simion, ***Genurile biograficului,*** vol. I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 288

ipostaze: martor direct, reflector, narator şi personaj, încheind aceeaşi dublă convenţie, cu sine însuşi şi cu istoria, cu aceeaşi dublă perspectivă asupra evenimentelor consemnate, prin prisma timpului trecut, rememorat, al trăirii şi a celuilalt prezent, când retrăieşte faptele, încercând să le imprime caracterul autenticist, de a nu se îndepărta prea tare de adevăr, evitând artificiozitatea, adăugând, uneori, un surplus de lirism.

Caracterul romanesc al cărţii derivă din formularea titlurilor, care „*în ciuda faptului că „povestirea" se derulează la persoana întâi, ele au obiectivitatea explicită a ...dezvoltării conflictuale, practicată în marile construcţii epice ale secolului trecut:* ***Poetul se bucură de o exterioritate asemenea celei a micului Profet Iona în pântecul balenei;*** *sau:* ***Poetul surghiunit pe vârful muntelui;*** *sau:* ***Lecţiile unui fost prinţ oriental, fost bei şi dragoman al Sultanului Sublimei Porţi otomane;*** *sau:* ***Un înger coboară din cer sub înfăţişarea unui ocnaş polonez pentru a-l conduce pe poet spre Occident*** *ş.a.m.d."*[23]

Traseul existenţial reface periplul traversat „în căutarea libertăţii", în calitate de poet, diplomat, om, conturându-se profilul protagonistului romanului **Ora 25.** Cartea capătă aspectul unui roman de aventuri, de spionaj, a unui roman de atmosferă prin recrearea imaginii haosului european de la sfârşitul războiului. Lectura devine mai facilă şi mai interesantă decât a primului volum prin faptul că epicul are o pondere mai mare. Dacă evenimentele istorice sunt veridice, cu valoare documentară, mărturii ale unei perioade istorice, îndepărtarea în timp nefiind foarte mare şi existând posibilitatea de a verifica autenticitatea lor, în schimb nu se poate determina cu exactitate cât din materialul prezentat e autentic şi cât e ficţiune, autorul recurgând la elementul senzaţional din dorinţa de a-şi impresiona cititorul.

Cartea se deschide cu un moto semnificativ pentru excursul confesiv cuprins între paginile ei preluat de la teologul şi istoricul grec din sec. al V-lea, Thedoret din Cyr: „*Există oare popoare şi ţări la care Domnul să nu mă fi trimis pentru a-l căuta pe El?"*[24], întrebare retorică ce redă periplul forţat al tânărului cuplu, confruntările cu oroarea, injustiţia, umilinţa îndurate cu stoicism şi acceptarea calvarului suferit de către memorialistul resemnat, devenit slujitor al Domnului, care interpretează ulterior provocările istoriei ca pe o purificare în aflarea adevăratei identităţi. Până la această descoperire a parcurs o călătorie existenţială aflată sub semnul deznădejdii în care eul biografic e ipostaziat sub mai multe faţete: ipostaza renegatului, a apatridului voluntar, ipostaza damnatului refugiat supus recluziunii, ipostaza pribeagului, ipostaza oprimatului.

## BIBLIOGRAPHY


Cubleşan, Constantin, ***Constantin Virgil Gheorghiu. Aventura unei vieţi literare,*** Editura Sophia, 2006;

Gillyboeuf, Thierry, ***Constantin Virgil Gheorghiu, scriitorul calomniat***, Editura Sophia, Bucureşti, 2019;

Gusdorf, Georges, ***Auto-bio-graphie***, Edition Odele Jacob, 1991;

Lejeune,Phillipe, ***Pactul autobiografic***, traducere de Irina Margareta-Nistor, postfaţă de Monica Ionescu, Editura Univers, Bucureşti, 2000;

Lovinescu,Eugen, ***Istoria literaturii române contemporane (1900-1937),*** în vol. ***Scrieri VI***, Ediţie îngrijită de Eugen Simion, Editura Minerva, Bucureşti, 1989;

Manolescu, Florin, ***Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989***, Bucureşti, 2003;


[23] Constantin Cubleşan, ***op.cit.***, pp. 81-82

[24] C.V. Gheorghiu, op.cit., p. 7

Micu, Dumitru**,** ***Scurtă istorie a literaturii române,*** vol. 3, cap. ***Diaspora***, Editura Iriana, București, 2000;

Popa, Mircea**,** ***Istoria literaturii române de azi pe mâine***, vol. 1, ***23 august 1944-22 decembrie 1989***, Editura Semne, București, 2009;

Simion, Eugen, ***Genurile biograficului***, Editura Universul Enciclopedic, București, 2002.

Ungureanu, Cornel, ***La Vest de Eden***, vol. II, cap. ***Const. – Virgil Gheorghiu, între Crimeea și Crevedia,*** Editura Amarcord, Timișoara, 2000

# *CRITICAL STUDIES ON THE JOURNAL "CONVORBIRI LITERARE"*

**Nineta Milea (Bărbătescu)**
**PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galaţi**

*Abstract:The magazine of the literary society „Junimea", „Convorbiri literare" marks the detachment of the literary press from the political newspaper and the obtaining of its own status. This article aims to present the situation of the literary press at the time of the magazine's publication, its evolution, the concepts promoted and the way in which the magazine's activity was received at the time and then today.*

*Keywords: literary periodicals, the history of literature, the Junimea Society, the press of the 19th century.*

În anul 1863, cinci tineri întorşi de la studii din străinătate, dornici „de a spori viaţa fostei cetăţi de scaun a Moldovei, diminuată acum prin strămutarea în Bucureşti a Domnului Principatelor Unite"[1] înfiinţează la Iaşi o asociaţie liberă sub lozinca „entre qui veut, reste qui peut" cu numele Junimea. Iniţiatorii sunt Iacob Negruzzi, fiul lui Constantin Negruzzi, doctor în drept de la Heidelberg, Petre Carp, doctor în drept de la Bonn, Vasile Pogor, doctor în drept de la Paris, Theodor Rosetti, doctor în drept de la Berlin şi Titu Maiorescu, doctor în filozofie de la Giessen.

Doctrina literară a Junimii a fost formulată mai ales de Titu Maiorescu prin intermediul operei critice şi nu în programe speciale. Spiritul critic maiorescian se baza pe respectul adevărului, disocierea valorilor, adaptarea ideilor la posibilităţi şi realitaţi.[2] În contextul istoric din acea vreme, unirea şi dobândirea independenţei, se impunea creşterea calităţii artistice a literaturii.

Bazându-se pe existenţa unui auditoriu cultivat capabil de a fi interesat de problemele ştiinţei expuse într-o formă academică, lucru constatat de Titu Maiorescu cu ocazia cursului public pe care îl susţinuse, Junimea are ca primă formă de manifestare publică „predilecţiunile populare" începând cu februarie 1864. „Predilecţiunile populare" devin tradiţie timp de şaptesprezece ani şi abordează subiecte ca: „ elemente de viaţă ale popoarelor", „cărţile omenirii", cultură şi istorie naţională.

Datorită cotizaţiilor membrilor şi a unui dar oferit de basarabeanul Casu[3], nepotul lui Pogor, Junimea devine proprietara unei tipografii, a unei librării şi a unei case de edituri, la care autorii români erau chemaţi să colaboreze. Cultura românească din acea vreme trecea printr-o perioadă dificilă sub aspectul ortografiei, ca urmare a trecerii de la folosirea alfabetului chirilic la cel latin. Aceste achiziţii facilitau publicarea unei reviste, *Convorbiri literare*, încă de la început condusă de Iacob Negruzzi.

Se poate afirma că Junimea şi-a desfăşurat activitatea publică prin intermediul a trei direcţii: „Predilecţiunile populare", programul editorial al tipografiei şi revista *Convorbiri literare.*

La 1 martie 1867, data apariţiei *Convorbirilor literare,* presa se afla într-o perioadă de tranziţie, aceasta nedepăşind stadiul de presă dependentă de ziarul politic. Se contura o

[1] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944, p. 160.
[2] Idee preluată din Al. Piru *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p 119.
[3] În conformitate cu Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944, p. 161.

literatură ce aborda o problematică mai amplă, inspirată din evenimentele social - politice ale vremii. Două reviste dominau piaţa: *Revista Carpaţilor* ( 1860), sub redacţia lui G. Sion şi *Revista română* (1861), sub conducerea lui Al. Odobescu.

G. Sion considera că rolul artei nu era doar de a delecta, de a facilita evadarea din realitate, ci de a recomanda şi de a perpetua naţia: „Farfuriile din China, covoarele din Damasc, mărgăritarele şi pietrele precioase ale Orientului cu toată bogăţia şi scumpetea lor n-au putut recomanda şi perpetua o naţiune, precum un Moise pe evrei, un Omer pe greci, un Siller şi un Goethe pe germani...".[4] Se urmărea stimularea creaţiei literare autentice şi formarea gustului maselor de cititori.

Într-o epocă a reorganizării, revista condusă de Al. Odobescu îşi avea scopul de a „populariza cît de mult cultura literilor şi gustul artelor, şi de a răspîndi în public noţiuni drepte şi serioase despre toate ramurile ştiinţei"[5] pentru a „grăbi progresul naţiunii române."

Pornind de la ideea că: „o naţiune se afirmă atît prin actele sale politice, cît şi prin viaţa sa intelectuală"[6], se conturează nevoia de a avea o presă literară specializată, independentă de cea politică. Astfel se justifică apariţia revistei *Convorbiri literare,* la Iaşi, din iniţitiva lui Iacob Negruzzi, bilunar pînă în 1885 şi lunar după această dată, la Bucureşti. Din articolul program aflăm: „În mijlocul agitaţiunilor politice de care fură cuprinse toate spiritele în România, mişcarea literară, susţinută înainte cu mult succes de foile literare atît de cunoscute şi preţuite de toată societatea, a încetat cu totul"[7]. Având în vedere faptul că statul era consolidat, redactorul şef, Iacob Negruzzi considera că este momentul ca activitatea literară să fie reluată; „ ...cînd în România liberă politica a luat o cale mai statornică şi spiritele sperează într-un viitor mai regulat, să observă natural reînceperea ocupaţiunilor literare".[8]

Scopul declarat în primul număr era „de a reproduce şi răspîndi tot ce intră în cercul ocupaţiunilor literare şi ştiinţifice; de a supune unei critice serioase operele ce apar din orice ramură a ştiinţei, de a da samă despre activitatea şi producerile societăţilor literare".[9]

Junimea şi *Convorbirile literare* au înregistrat mai multe etape[10]: prima etapă de la 1863-1874, de la înfiinţare, până la plecarea lui Titu Maiorescu la Bucureşti, ca Ministru al Instrucţiunii Publice. Această etapă se remarcă prin elaborarea principiilor sociale şi estetice ale Junimii, lupta împotriva exceselor latiniste din Transilvania, împotriva democratismului lui Haşdeu. În această perioadă la şedinţele Junimii apar Eminescu şi Alecsandri.

A doua etapă se desfăşoară între anii 1874 - 1885. În această perioadă şedinţele din Iaşi se dublează prin cele din Bucureşti. Acum se publică Ion Creangă şi Vasile Conta.

În a treia etapă (1885-1900), principiile estetice ale Junimismului cunosc o importantă dezvoltare, revista capătă un „un caracter universitar"[11], „trei sau patru decenii de aci înainte configuraţia universităţii, mai cu samă a celei bucureştene şi în care, din cenaclul Junimii, se desprind figurile cele mai proeminente ale ştiinţei şi oratoriei universitare".[12]În această perioadă vin Caragiale şi Coşbuc. Revista s-a mutat la Bucureşti.

---

[4] Articolul de introducere al *Revistei Carpaţilor*, anul I, nr. 1, 1860, p. 1-8. A apărut la Bucureşti de la 1 ianuarie 1860 până la 15 decembrie 1861, sub conducerea lui G. Sion. S-a tipărit cu caractere semicirilice.
[5] Preacuvîntare *Revista română*, vol I, 1861, Bucureşti.
[6] Idem
[7] Articol program al revistei *Convorbiri literare*, anul I, nr. 1, 1 martie 1867.
[8] Articol program al revistei *Convorbiri literare*, anul I, nr. 1, 1 martie 1867.
[9] Articol program al revistei *Convorbiri literare*, anul I, nr. 1, 1 martie 1867.
[10] În conformitate cu Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944.
[11] Idee preluată din Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944.
[12] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944, p. 163.

Ultimele două etape se derulează între anii 1900 - 1907 şi 1907 - 1921. Critica le consideră cu o importanţă mai mică. La numele vechilor colaboratori se adaugă noi nume mai puţin din sfera literară şi mai mult din zona savantă şi universitară. Datorită lipsei unor noi şi puternice talente literare, *Convorbiri literare* pierd din prestigiu.

Revista ilustra activitatea Junimii. În paginile acesteia erau publicate creaţiile discutate şi recunoscute în unanimitate, studii de limbă, etnografie, istorie, filozofie, sociologie, critică literară precum şi articolele fondatorilor: Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi, Titu Maiorescu. Scrierile originale apărute în paginile ei aparţineau scriitorilor ca: V. Alecsandri, Slavici, Negruzzi, Creangă, Eminescu, D. Zamfirescu. La *Convorbiri literare* se manifestau două direcţii de cultură: direcţia culturii germane şi direcţia culturii franceze. Dominantă era cultura germană.

Junimea, înfiinţată cam în aceeaşi perioadă cu Societatea Academică Română, „ n`a luat naştere printr`un act formal şi nu s`a menţinut după legile exterioare". Ea a funcţionat vreme îndelungată ca o comunitate[13], ca un grup mai mult sau mai puţin omogen de intelectuali şi scriitori, cu trăsături comune. Tudor Vianu, în studiul citat, prezintă caracteristici comune ale grupului: „ Spiritul filozofic este cea dintîi caracteristică a structurii junimiste. Junimiştii sînt oameni de idei generale, mai mult decît specialişti...", „ În materie de literatură, gustul se călăuzea în asemenea măsura după principii, încît toţi criticii curentului sînt în primul rînd esteticieni, filozofio ai artei".[14] „ Spiritul oratoric este a doua trăsătură a mentalităţii junimiste"[15]. „Ironia este o altă trăsătură a tabloului. Vestita zeflemea junimistă coalizată împotriva mişcării pe cei mai mulţi adversarii ei".[16] „Spiritul critic completează imaginea structurii junimiste. Ea este poate cea mai de seamă trăsătură a întregului".[17]Maiorescu solicita ca scriitorii să aibă o gândire filozofică, gândire profundă.

Junimea reuşeşte să atragă în domeniul literelor creatori din domeniul rural ca Slavici şi Creangă. Literatura de până atunci era scrisă îndeosebi de boieri ca: Alecsandri, Negruzzi, Odobescu, Ghica.

Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici au contribuit ca revista *Convorbiri literare* să devină cel mai important periodic literar românesc[18]. Celelalte periodice literare de până în anul 1893 au avut un impact mai mic în dezvoltarea literaturii române. În 1873, apare *Revista Contimporană,* sub coordonarea lui Petre Grădişteanu. Acesta a colaborat cu Alecsandri şi Macedonski în faza de debut. Această revistă se opunea lui Maiorescu. La *Revista nouă,* a lui Haşdeu colabora Ion Ghica. Macedonski editează la 20 ianuarie 1880 un program antijunimist, *Literatorul,* care dispare în martie 1885, reapare între 1886 - 1887, trei luni, în 1890 cinci luni, descoperindu-l doar pe Duiliu Zamfirescu. În perioada 1 iulie 1881 – 1 mai 1891, la Iaşi, sub coordonarea lui Ioan Nădejde, apare *Contemporanul*, o revistă ştiinţifică şi literară, care popularizează concepţiile materialiste, pozitiviste, uneori marxiste. Colaborează cu C. Dobrogeanu – Gherea, aflat în polemică cu Maiorescu.

Uneori, Convorbiri literare s-a angajat în dezbateri violente cu unele dintre revistele enunţate mai sus, deoarece aceasta era o revistă cu accentuate tendinţe polemice. Ideile promovate de Maiorescu prin *Convorbiri* trezeau uneori reacţii vehemente în presa literară din acea vreme.

---

[13] Ideea preluată de la Tudor Vianu din studiul consacrat Junimii în Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944.
[14] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, op. cit., p. 164.
[15] Idem, p. 165.
[16] Idem., p. 167.
[17] Idem, p. 169.
[18] Idee preluată din Al. Piru *Istoria literaturii române de la început până azi,* Editura Univers, Bucureşti, 1981.

*Convorbiri literare* a avut un rol important în pătrunderea junimismului în Transilvania. Conform studiilor lui Ion Breazu[19], prin trimiterea revistelor de către Iacob Negruzzi în oraşe precum: Blaj, Beiuş, Satu Mare, Oradea, Orăştie, Caransebeş, Sibiu, Năsăud şi Gherla s-a realizat o aderare (nu foarte largă) la ideile junimiste. Aderarea a fost restrânsă şi datorită faptului că unii cărturari ardeleni erau adepţii scrierii etimologice, neînţelegând limba vorbită de poporul român şi finalitatea literaturii. Tot în vederea găsirii de noi adepţi, Iacob Negruzzi iniţiază corespondenţă cu intelectuali din Sibiu cărora le solicită colaborarea. O altă cale de răspândire a fost *Societatea studenţească România jună* din Viena. Din aceasta făceau parte Slavici şi Eminescu. Cu ocazia unei vizite la Viena, Iacob Negruzzi îi cunoaşte pe aceştia şi astfel vor deveni promotori ai junimismului.

Titu Maiorescu, Junimea şi *Convorbiri literare* au meritul de a fi pătruns în toate provinciile româneşti, de a impune scriitorii de la *Convorbiri* ca personalităţi literare ale întregului popor român, de a încerca să pună în cultura română bazele unui sistem estetic şi critic închegat.

Sfârşitul secolului al XIX-lea se confruntă cu o diversificare a ideilor literare din cultura românească. Are loc o polarizare în jurul principalelor reviste din acea perioadă. Ideile promovate la *Convorbiri literare* sunt combătute de revistele îndrumate de B.P. Haşdeu. Se poate afirma că Haşdeu, prin polemica sa, oferea o altă direcţie în critica şi estetica literară, opusă celei maioresciene. Acesta, pornind de la studiul cărţilor populare, a pus bazele cercetărilor comparatiste, cam în aceeaşi perioadă în care acestea se fixau în cultura germană sau franceză.

Revista *Contemporanul* milita pentru literatură democratică, pentru artă cu tendinţă, Aceasta a pus bazele criticii literare ştiinţifice, critica promovată de Gherea, în opoziţie cu critica estetică promovată de Maiorescu. Gherea are meritul de a înlocui conceptul de critică judecătorească, cu conceptul de critică explicativă.

Titu Maiorescu, profesor de istoria filozofiei şi de logică la Universităţile din Iaşi şi Bucureşti, ministru de mai multe ori, are o activitate literară care se împarte în două perioade: prima perioadă este între anii 1866-1873, perioada epocii ieşene. Atunci acesta a depus eforturi pentru limbă, pentru literatură, pentru adevărul în cultură. Între 1873-1880 se constată lipsa activităţii publicistice datorită implicării în politică şi problemelor din familie. După ce ministrul Ion Ghica a luat măsura înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin, apare problema notării diferitelor sunete ale limbii. Maiorescu preia această sarcină şi o rezolvă prin broşura *Despre scrierea limbii române* (1866), ediţia a II-a fiind publicată în *Convorbiri literare* (1873). Maiorescu combate etimologismul lui Cipariu care presupunea că nu trebuie acceptate semnele pentru care nu există sunete în limba latină, neţinându-se seama de transformările pe care limba română le-a suferit de-a lungul timpului. El se împotriveşte introducerii unor neologisme de provenienţă străină dacă există cuvinte vechi care denumesc acelaşi lucru. Un alt pericol pentru limba română semnalat de Maiorescu erau împrumuturile practicate de ziarele epocii din Transilvania şi Bucovina prin care traduceau metafore din limba germană producând o alterare a limbii.

Alături de problema limbii, el sprijină şi literatura. Dorind să educe conştiinţa artistică a contemporanilor, a publicat un studiu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* apărută mai întâi în *Convorbiri literare* . Junimiştii stabilesc câteva principii elementare.

A doua perioadă a activităţii lui Maiorescu începe în 1883. El constată că ideile pentru care luptase aveau succes.

[19] Breazu, Ion *Literatura Transilvaniei. Studii- Articole – Conferinţe*, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944 în https://www.scribd.com/doc/282515615/Ion-Breazu-Literatura-Transilvaniei

Meritul lui Titu Maiorescu este că „s`a format în cultura noastră o stare de spirit de criticism, a cărei valoare nu o putem aprecia decât închipuindu-ne că nu s`ar fi produs niciodată”.[20]

„ I. Negoiţescu afirma: „ El a pus la punct astfel mai întâi problemele scrierii şi ale dezvoltării limbii române; problemele mentalităţii româneşti confruntată cu istoria modernă, a *formelor fără fond* pe care le-a definit,..., problemele literaturii române”.[21]

Ion Rotaru îl considera pe Maiorescu un „ mare aristocrat al spiritului” care susţinea că

„izvorul de regenerare a culturii româneşti se afle în poporul român, în ţărănime altcum spus”.[22]

*Convorbiri literare* reprezintă prima noastră revistă de prestigiu care abordează fenomenul estetic și cultural din complexe unghiuri de vedere, încercând să adune cele mai de seamă valori ale culturii române.

Maiorescu și *Convorbiri literare* au meritul de a contribui la promovarea literaturii originale, de a lupta împotriva mediocrităţii, a nonvalorilor precum și împotriva etimologismului. Ideile maioresciene promovate prin intermediul revistei reprezintă un punct de plecare pentru critica de mai târziu.

**BIBLIOGRAPHY**


- Breazu, Ion *Literatura Transilvaniei. Studii- Articole – Conferinţe*, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944 în https://www.scribd.com/doc/282515615/Ion-Breazu-Literatura-Transilvaniei;
- Druţă, Inga *Presa - vehicul al terminologiei ştiinţifice şi tehnice (secolul al XIX-lea*) în https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A20704/pdf;
- Hangiu, Ion *Presa românească de la începuturi pînă în prezent Dicţionar cronologic 1790–2007,* Volumul I 18 februarie 1790 – decembrie 1916 , Editura Comunicare, Bucureşti, 2008 ,în http://edituracomunicare.ro/pdf/pdf_526.pdf?id=1610588212;
- Hangiu, Ion *Dicţionarul presei literare româneşti:(1790-2000*). Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004;
- Ibrăileanu, Garabet *Spiritul critic în cultura română*, https://www.bibliotecapemobil.ro/content/scoala/pdf/Garabet%20Ibraileanu%20-%20Spiritul%20critic%20in%20cultura%20romana.pdf;
- Iorga, Nicolae *Istoria presei româneşti*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1999;
- Negoiţescu, I *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991;
- Petrescu, Aurel *Din presa literară românească a secolului XIX*, Editia a II-a revăzută și adăugită, Editura Albatros, Bucureşti, 1970;
- Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi,* Editura Univers, Bucureşti, 1981
- Rotaru, Ion *O istorie a literaturii române*, Vol III, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1996;
- Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944;


[20] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu *Istoria literaturii române moderne, I,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944, p.14.
[21] I . Negoiţescu *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991, p. 105.
[22] Ion, Rotaru *O istorie a literaturii române*, Vol III, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1996, p. 27.

- Sîrghie, Anca *Din istoria presei românești*, Editura Techno Media, Sibiu, 2004;
- *http://www.bibliotecadeva.eu/periodice/convorbiri.html;*
- *https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A2939/pdf;*
- *http://www.histmuseumph.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=4035:consideraii-asupra-coleciei-convorbiri-literare-din-patrimoniul-muzeului-judeean-de-istorie-i-arheologie-prahova&catid=39:stiri;*
- *https://www.observatorcultural.ro/articol/elegie-pentru-revistele-literare/;*
- *https://romanialiterara.com/2020/04/revista-revistelor-convorbiri-literare-nr-3-2020/.*

## *IMAGE AND IMAGINARY*

**Nicoleta-Flavia Cionte (Dan)**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare**

*Abstract: The notions in question, the image and the imaginary belong to the field of imagination, which is a capacity of man to realize new ideas, having as foundation, the previous representations of this process. Images are messages repressed from the unconscious background of consciousness. Like life, the image manifests itself in a certain, fantastic way, the imaginary is in the form of space. The imaginary is the "museum" of all images passed, possible, produced or to be produced. Imagination is the soil of science, having a fantastic function, it takes flight in space and imagined objects are perfect. The imaginary-imagined relationship is thought in interdependence, being a communication of a spiritual nature of mythical facts, so that the imagination, creator of the imaginary to explain the phenomena of the universe, according to archaic thinking. Therefore, there is an equal relationship between the two notions, a certain overlap of the essence, because both belong to the sphere of imagination.*

*Keywords: image, imagined, imaginary, imagination, cosmogony.*

Conform *Dicţionarului explicativ al limbii române* şi în concordanţă cu tema acestei lucrări, imaginea este „o reflectare de tip senzorial a unui obiect în mintea omenească sub forma unor senzaţii, percepţii sau reprezentări.”[1] Aceste reprezentări se obţin prin intermediul simţurilor, în special al văzului şi al auzului. De asemenea, imaginarul se referă la anumite obiecte „ care există numai în imaginaţie, închipuit, fictiv, ireal”[2], se întâmplă mai întâi în conştiinţa individuală. Noţiunile în discuţie, imaginea şi imaginarul ţin de domeniul imaginaţiei, care este o capacitate a omului de a realiza idei noi, având ca fundament, reprezentările anterioare acestui proces. În esenţă, imaginaţia este cunoscută tuturor ca o fantezie, o închipuire şi în urma gândirii imaginare a omului, în general, se creează imaginatul, adică „ care este închipuit, conceput, creat”[3], aparţinând imaginaţiei.

Imaginea nu se poate reduce la un argument formal: adevărat sau fals, este „devalorizată ca fiind nesigură şi ambiguă pentru că nu se conclude din apercepţia ei.”[4] Imaginea se deschide la infinit unor noi perspective, conţine o realitate dantelată, îmbogăţită, este departe totuşi de adevăr şi claritate. Imaginile sunt mesajele refulate din fondul inconştient aş conştiinţei. Oriunde s-ar manifesta face legătura între inconştient şi conştient, având statutul unui simbol. Sartre spunea că „imaginea este o umbră a obiectului, nu e nici măcar o lume a irealului, nu e decât un obiect fantomă, fără urmări, toate calităţile imaginaţiei nu sunt decât neant, obiectele imaginare sunt suspecte.”[5] Asemenea vieţii, imaginea se manifestă într-un fel anume, fantastic, imaginarul e în forma spaţiului.

Imaginarul este „muzeul” tuturor imaginilor trecute, posibile, produse sau care urmează să fie produse , graţie exhaustivităţii [6], este lumea în care imaginile prind viaţă, se conturează între real şi ireal.

---

[1] ****Dicţionar explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 475;
[2] Idem;
[3] Idem;
[4] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, 1999, p. 130;
[5] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, 27;
[6] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*…, ed. cit., pg. 125-126;

Pentru a pune în relaţie cele două concepţii este necesară înţelegerea termenilor de imaginar şi imaginat: imaginarul este ceva ce există numai în imaginaţie, ceva închipuit, iar imaginatul este ceva „ închipuit, conceput, creat, fictiv, ireal, un domeniu al imaginaţiei.” [7]Aşadar, există o relaţie de egalitate între cele două noţiuni, o suprapunere oarecare a esenţei, fiindcă amândouă aparţin sferei imaginaţiei. Un lucru oarecare, în gândirea umană, dacă este închipuit sau imaginat, ar putea exista doar în imaginar, putând fi verificat mental, iar pentru a aparţine realităţii, pentru a fi real, trebuie demonstrat practic; ceva imaginat este cu siguranţă imaginar, se află în imaginaţie.

Regimurile Diurn şi Nocturn sunt structuri ale imaginarului. Diurnul este dominat de Soare şi Nocturnul de Lună. În structura mistică are loc o răsturnare a valorilor: ceea ce e inferior ia locul a ceea ce e superior, cei dintâi devin cei din urmă, puterea degetului îşi bate joc de forţa uriaşului şi a căpcăunului. [8] Un obiect sau o acţiune dobândesc o valoare şi devin în acelaşi timp reale numai pentru că participă la o realitate care le transcende. „Un obiect devine sacru, se îmbibă de Fiinţă, fie pentru că ea constituie o hierofanie sau conţine mana, fie pentru că forma ei acuză un anumit simbolism sau comemorează un act mitic. Obiectul apare ca un receptacul al unei forţe exterioare care îl diferenţiază de mediul său şi îi conferă sens şi valoare. El rezistă în timp, realitatea lui se dublează prin perenitate.”[9]

Omul reproduce permanent un act primordial, repetă un model mitic, nu va trăi nimic nou, viaţa sa fiind o repetare neîntreruptă a unor gesturi inaugurate de alţii. De exemplu căsătoria trimite la prototip mitic, este reiterată pentru că au fost consacrate, la origine, de zei, de strămoşi sau de eroi. Astfel, prin imitarea unui arhetip, prin participarea la simbolismul Centrului, căruia i se asociază lumea oraşelor, a satelor, a templelor, a caselor, prin repetarea unor ritualuri şi gesturi profane semnificative, omul arhaic trăieşte o realitate, nu o imaginaţie. Fiecare lucru fiecare noţiune se prezintă sub un dublu aspect: „menok” şi „ getik”, un cer vizibil şi un cer invizibil. [10]

Creaţia este dedublată, deoarece din punct de vedere cosmogonic, stadiul cosmic invizibil este anterior vizibilului. Aşadar, templul este un loc sacru, care avea un prototip celest. Toate oraşele babiloniene îşi aveau arhetipurile în constelaţie. Un Ierusalim celest a fost creat de Dumnezeu înainte ca oraşul Ierusalim să fie construit de mâna omului.[11] Lumea cu tot ceea ce ne înconjoară: munţi, ape, regiuni populate şi nepopulate, are un arhetip terestru, conceput fie ca un „plan”, ca o „formă”, fie pur şi simplu ca un „dublu”, existând precis la un nivel cosmic superior.[12] Nu toată lumea are un astfel de prototip, fiindcă lumea care ne înconjoară, civilizată de lumea omului, nu poate fi autentificată decât dacă ar avea un prototip extraterestru, care să - i servească de model; de obicei, omul construieşte după un arhetip.

Se tot vorbeşte în studiile de specialitate despre simbolismul Centrului, ca fiind un „axis mundi”. Acesta poate fi un Munte sacru ( abor - Palestina, Golgota,), unde se întâlnesc Cerul şi Pământul, un oraş (Ierusalim) sau un templu, sau biserică, ca puncte de întâlnire între Cer, Pământ şi Infern. Se spune, că Adam a fost creat exact în Centrul Pământului, în locul în care a fost ridicată mai târziu Crucea Mântuitorului. [13]Mai există concepţia că Templul este un „ imago mundi”, o reproducere a Universului în esenţa sa. „Centrul” este zona sacrului, a realităţii absolute, iar drumul care duce spre centru, este unul dificil, anevoios, plin de pericole, (căutarea specifică basmelor, construirea unei biserici ca în balada zidirii),

[7] ***_Dicţionarul explicativ al limbii române_, …, ed. cit., p.475;
[8] Gilbert Durand, _Structurile antropologice_…, ed. cit., p. 344;
[9] Mircea Eliade, _Mitul eternei reîntoarceri_, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 12;
[10] Idem, ibidem, p. 14;
[11] Idem,ibidem, p. 15;
[12] Idem,ibidem,p. 15;
[13] Idem, ibidem,pg. 18 – 22;

constituind un rit de trecere de la profan la sacru, de la efemer şi iluzoriu, la realitate şi eternitate, din moarte în viaţă, de la om spre divinitate. Cine are acces la Centru, se consacră, se iniţiază. [14] Asemenea religiosului, omul primitiv trăieşte într-un continuu prezent.

În India vedică, stâlpul sacrificial constituie un rit al Centrului, este făcut din Arborele Universal, astfel încât devine axa care leagă cele trei regiuni cosmice, pentru a se realiza comunicarea. Cel ce oficiază sacrificiul se ridică la cer, împreună cu soţia lui (Meşterul Manole). Riturile de ascensiune la Cer au loc într-un Centru, iar orice loc sacru care manifestă o invadare a sacrului în spaţiul profan este socotit un Centru. Pelerinajele la locurile sfinte au loc pentru a ajunge la Centru, atât în plan mintal, cât şi fizic, iar omul nu poate trăi decât într-un Centru, are nevoie de un spaţiu sacru, fie acesta real sau imaginat. Există nostalgia paradisului, de a depăşi condiţia umană şi a redobândi condiţia divină, starea de dinainte de păcat, pentru un creştin.

În fiecare mitologie se identifică un spaţiu mitic şi un timp mitic, care oferă tărâm şi durată imaginarului şi imaginatului. Se spune că spaţiul mitic este „ ocumena arhetipală, cosmicizată pe Terra, concepută şi figurată de folclorul mitic al oricărei mitologii într-o formă restrânsă la cosmicizarea pământului autohton.”[15] Dimensiunile spaţiului mitic se stabilesc între infinit, indefinit şi finit, creându-se şi recreându-se mereu în conştiinţa mitică a românului; este un loc de consacrare în vederea unui contact cu divinitatea.

Pământul românesc ar cunoaşte trei interpretări: una geografică, ca o cetate cu ziduri masive, Munţii Carpaţi, în mijlocul căreia se află Podişul Transilvaniei; alta de spaţiu ondulat la infinit, cu aspect de deal – vale, numit „spaţiu mioritic”; şi alta de pământ românesc înfăţişat ca o incintă circulară – Podişul Transilvaniei – înconjurată de o structură circulară excentrică, de un peisaj de tipul mandalei, numit „fenomenul horal”.[16] Pământurile sacre sunt locurile unde se află arborele cosmic, cu derivatele lui: arbore de nuntă, de botez, funerar, stâlpii cu simulacrele – troiţele de sat, de drum, de mormânt, moşia satului, vatra satului, centrul satului, vatra casei, fântânele, , bisericile, schiturile, mânăstirile, toate având rol apotropaic. Spaţiul sacru este atât un spaţiu deschis, cât şi un spaţiu închis.

Timpul mitic începe o dată cu creaţia lumii şi se sfârşeşte o dată cu sfârşitul lumii. „Timpul mitic este închis, zăvorât cu şapte lăcate grele, şi Timpul istoric este deschis tuturor formelor de cunoaştere şi prefacerilor lente sau revoluţionare.”[17] Poate fi considerat infinit în spaţiu, indefinit în raport cu el însuşi, e ireversibil şi reversibil, ciclic şi aciclic. Prin trăire rituală este readus la originile lui „ ab illo tempore”, dar poate fi proiectat şi în viitor, trăit ritualic cu anticipaţie „ad finem temporis”, fiind unidimensional: spre trecut şi spre viitor; prin orice act mitic se reface Timpul mitic. [18]

Timpul subiectiv e pluridimensional, schimbător. Făpturile mitice pot fi omnitemporale şi omniprezente în mai multe ipostaze ale timpului. Nu e omogen, poate fi dilatat sau comprimat. Într-o secundă se poate scurge o aşa zisă eternitate. Timpul mitic trece cu puterea lui supranaturală peste oameni, se scurge „ca gândul în creieri, ca fulgerul în nouri.”[19] Pe plan mitic, Timpului Diurn, care reiterează ziua luminii cosmice cu simbolul reînvierii naturii, se opune celui Nocturn, care reiterează acronismul întunericului etern, simbolizând moartea naturii. Amândouă se opun Timpului revolut şi al celui al devenirii; Timpul revolut poate fi surprins în formula oricărui mit, preluat în basmele mitice: „ a fost odată ca niciodată…”.[20]

---

[14] Idem, ibidem,pg. 23 – 24;
[15] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, p. 14;
[16] Idem, ibidem, p. 16;
[17] Idem, ibidem, p. 19;
[18] Idem;
[19] Idem, ibidem, p. 20;
[20] Idem;

Imaginaţia este solul ştiinţei, având funcţie fantastică, îşi ia zborul în spaţiu iar obiectele imaginate sunt perfecte. „Imaginea zămisleşte în toate direcţiile, ignorând contradicţiile.”[21] Miturile sunt puse în practică prin jocuri, în care se îmbină utilul cu imaginativul, iar începutul fiecărei creaţii a spiritului uman stă sub semnul fantasticului, probabil a fabulosului folcloric. Memoria permite o dublare a clipelor trecute, o dedublare a prezentului, aşa cum se petrece până la urmă în singurul basm popular românesc, cu sfârşitul tragic, *Tinereţe*... Bergson spunea că „ fabulaţia e o reacţie a naturii contra puterii dizolvante a inteligenţei.”[22]

Prin imaginaţie se trăiesc imaginile pe deplin, dacă omul are capacitatea de a pătrunde în sfera imaginarului şi în complexitatea lucrurilor imaginate. Meşterul care a creat basmele populare mitice s-a folosit de mituri, de elemente simbol, de arhetipuri, în basmele fantastice de elemente fabuloase şi în cele despre animale de simboluri mitice. A imaginat o lume după tiparele mitului, o lume cu două lumi: lumea aceasta şi lumea cealaltă, cu două tipuri de personaje, înzestrate cu puteri supranaturale, reprezentând unele binele, altele răul, pentru a sublinia dualitatea existenţială, cu adversari fabuloşi: balauri, Scorpii, Ghionoaie, cu ajutoare năzdrăvane: fraţi de cruce, corbi grăitori, cu obiecte magice: buzdugane, paloşe, mere de aur, palate de aur, argint şi aramă, furcă şi caier de aur, cloşca cu puii de aur, etc. Toate aceste situaţii imaginate îşi au locul într-o lume a imaginarului, fictivă, pentru că realitatea nu poate să le cuprindă, să le perceapă aşa cum sunt, să le considere reale, în schimb în imaginaţie, ele există.

La Bergson, imaginaţia „ se reduce la un reziduu mnezic, fie depreciind imaginea până la nivelul unui vulgar dublet senzorial, netezind astfel calea nihilismului psihologic al imaginarului sartrian.”[23] În basme , un rol aparte în imaginarul mitic îl ocupă castelele, palatele, întotdeauna din aur, argint sau aramă, aşezate într-un spaţiu mitic, pe înălţimi sau în mijlocul unei poieni. Pentru a avea acces în palat, eroul trebuie să depăşească anumite probe, de aceea este un simbol al tainei, al dorinţei, al subconştientului.

E simbolul protecţiei familiale, reunind simbolul casei cu cel al cetăţii. „ Primul ne trimite la un principiu matern şi ocrotitor, iar celălalt la o realitate de ordin spiritual.”[24] Făt - Frumos, denumeşte eroul basmului, printr-un termen „făt”, ce provine din latinescul „foetus”, adică „făt, copil, prinţ”[25] sau grecescul „foton”, însemnând „lumină” şi „Phaeton” – fiul zeului Helios. [26] E însoţit aproape întotdeauna de calul năzdrăvan, de paloşul de aur, etc., cu ajutorul cărora circulă pe ambele tărâmuri. Este imaginată o lume de dincolo, o împărăţie locuită de sufletele morţilor cu chip de om sau de pasăre spre Soare – apune, sinonimă cu Raiul creştin. „Cei vii privesc spre răsărit, iar cei morţi, spre apus. [27]Celelalte figuri mitice, eroi, personaje, merită discutate mai pe larg într-un subcapitol întreg.

În baladele populare româneşti, sunt imaginate acte de vitejie, săvârşite de eroi populari (Toma Alimoş). Alte balade se bazează pe mituri străvechi, imaginându-se scenariul zidirii prin sacrificiu (*Meşterul Manole*) şi trecerea în eternitate a ciobănaşului mioritic ( *Mioriţa*).

Relaţia imaginar – imaginat este gândită în interdependenţă, fiind o comunicare de natură spirituală a faptelor mitice, aşa încât imaginaţia, creatoare de imaginar să explice fenomenele universului, conform gândirii arhaice.

---

[21] Gilbert Durand, *Structuri antropologice*…, ed. cit., p. 496;
[22] Idem, ibidem, p. 503;
[23] Idem, ibidem, p. 33;
[24] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Editura AMARCORD, Timişoara, 1999, 81;
[25] Idem, ibidem, p. 154;
[26] Idem;
[27] Ion Ghinoiu, *Panteonul românesc. Dicţionar*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001, p. 106;

**BIBLIOGRAPHY**

1. ***, *Dicţionar explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.
2. Durand Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, 1999.
3. Durand Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
4. Evseev Ivan, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Editura AMARCORD, Timişoara.
5. Ghinoiu Ion, *Panteonul românesc*. Dicţionar, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001.
6. Vulcănescu Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.

# *THE MAIN CHARACTERS' RESISTANCE TO PATRIARCHAL IDEOLOGY IN ATHOL FUGARD'S THE ROAD TO MECCA*

**Octaviana Motoc**
**PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract. The term patriarchy represents a complex concept that can be analysed from different perspectives. At the beginning, the word was used to refer to the authority possessed by the male figure as the head of the household, but, later on, it emphasized the supremacy of men over women and focused mainly on the oppression and the subordination of women in general. Mostly because of ancient laws and traditions, in South Africa during Apartheid women had no rights, they occupied an inferior status and they often became victims trapped in unhealthy relationships. This paper analyses the perspective and the actions of two female characters from Fugard's play The Road to Mecca who chose a different path. Both Helen and Elsa differentiate themselves from the traditional wives, they are strong enough to rebel against this type of society, either by creating an uncanny world or by being vocal and trying to persuade other people to change their perspectives.*

*Keywords: Athol Fugard, patriarchal norms, emancipation, rebellion, independence*

Patriarchy can be acknowledged as a system that shaped the identity of a great number of cultures. As claimed by Malcolm Waters: "there are four principal traditions within which the term is used: as a kinship-based system of government; as generalized masculine oppression; as a mechanism in the social reproduction of capitalism; and as a sex class system" (1989, 193). From an etymological perspective the term patriarchy comes from the Greek word *patriarkhia* and it was recorded in 1630s as a "system of society or government by fathers or elder males of the community" (Online Etymology Dictionary).

The white males asserted their superiority and authority through institutions and laws that proclaimed non-whites and women as inferior human beings and unworthy of the same rights as the white males. Based on tradition and customs, South Africa's system of value focuses a great deal on the role of marriage in shaping the identity of an individual. In his book entitled *Culture and Customs of South Africa*, Professor Funso Afolyan dedicates an entire chapter to one of the most important institutions in South Africa, to marriage. According to him "marriage is the key institution around which the entire social structure revolves" (2004, 181) in South Africa. Nevertheless, in Fugard's plays, one of the most important South African playwrights, marriage is an institution of little magnitude that does not shape the identity of his characters.

Fugard does not focus a lot on the relationship between a husband and a wife, but more on kinship in general, on the relationship between brothers (*Blood Knot*, *Hello and Goodbye*), on the relationship between uncle and niece (*Dimetos*), grandfather and granddaughter (*Valley Song*) and mostly on friendship (*The Island, The Road to Mecca, People Are Living There, Sizwe Banzi is Dead, A Lesson from Aloes*). For his writings, the centre of attention is the identity of the individual and one's power to discover one's self and understand the position that one occupies in the society.

Furthermore, this paper will analyse the female characters from the play *The Road to Mecca* constructed by Athol Fugard in opposition to the patriarchal society; strong characters inspired from Fugard's reality who learn how to react, how to make a stand, how to be in control of their own lives and how to be different in a patriarchal society governed by The Apartheid.

Elsa, one of the play's main characters, is one of Fugard's female characters who rises up against the traditional Afrikaner standards and who is not afraid to talk on behalf of all women. What is more, she is not the only strong and fascinating female character in this play; together with Miss Helen, they form a rather eccentric, but, nevertheless, remarkable duo.

*The Road to Mecca* is a play about which Fugard stated that he considered very personal due to the connection between the place where he was born, his roots, the act of creation and the peculiar Helen Niemand from New Bethesda. Athol Fugard was born close to New Bethesda and when he bought a house in that area he found out about Helen Niemand and her main occupation to create bizarre statues and sculptures that were misunderstood by the entire community (Shelley 200, 196). The existence of such an uncanny and extreme person inspired our playwright for a future play, but, as he recognized in an interview with Gitta Honegger, he "was hooked" and "swallowed the bait" (Fugard 1998, 6) later on, when he found out that Miss Helen had a close friendship with a young woman from Cape Town. The relationship and the connection between two women was a subject unexplored by Fugard until *The Road to Mecca*. Thus, the entire play is constructed around the friendship between a seventy-year-old Afrikaner, who was once an ordinary married church-goer, and a twenty-eight-year-old English language teacher.

Miss Helen, the typical traditional housewife, manages to escape her common status and become the artist and the creator of a mysterious, shocking, but still fascinating unique world. Helen cannot be accepted any more by her community and she is perceived as a mad person because of the creation of her world of statues, her Mecca, however, Elsa, an outsider, a free spirit, can see the beauty and she believes that Helen is a little wizard who creates magic: "What in God's name am I looking at? Camels and pyramids? Not three, but dozens of Wise Men? Owls and old motorcar headlights for eyes? Peacocks with more colour and glitter than the real birds? [...] And then my favourite! That strange creature, half-cock, half-man, on the point of dropping his trousers" (ibid., 34/37). Because of this acceptance and admiration, the two women become close friends, they can rely on one another and they have a bond despite the hundreds of kilometres that stand between them; when Miss Helen sends a letter in which she asks for help, Else abandons everything and drives for twelve hours in order to offer support to her companion.

The play *The Road to Mecca* was first performed on 5 May 1984 at the Yale Repertory Theatre (Gray 1991, 61). The action of the play begins with Elsa's unexpected short visit which surprises and delights Miss Helen at the same time. There is a certain tension between the two women at first, but the arrival game that they both accept to play along functions as a proof of the nature of their close relationship: "Elsa. Let's face it, we've both still got a little girl hidden away in us somewhere. Helen. And they like to play together" (Fugard 1998, 16). Furthermore, the entire action of the play is based on revealing secrets and on the reactions of the three characters of this play to these secrets.

In the first act, the audience and the readers find out that Elsa's unforeseen visit was caused by Miss Helen's letter which she had sent to Elsa asking for her help. The entire community, represented by Pastor Marius, the only male character from the play, wish to move Miss Helen into a house for old people as they consider that she cannot take care of herself any more. In a moment of weakness, Helen accepts Marius' suggestion and she agrees to abandon her house and, more important, her Mecca (a magical land that she created through her bizarre statues), but before accepting to sign the papers, she sends a letter to Elsa asking for her help.

At the time when the play was written, most women in South Africa were still lacking their sense of independence, their desire to get an education and most of them preferred to get married and have children; they were still controlled by the norms imposed by a patriarchal society. Both Helen and Elsa differentiate themselves from the traditional wives, they are

strong enough to rebel against this type of society, either by creating an uncanny world or by being vocal and trying to persuade other people to change their perspectives. Because of her age, Helen seems still trapped in the traditional, patriarchal world, but by isolating herself, she manages to create a free and unique world for herself. In comparison, Elsa is much younger and she does not wish to hide herself and her ideas, she rebels and she does not want to be quiet, but rather set an example and help other women in need such as Katrina, Miss Helen's maid. Katrina is a young mother of seventeen years old who is married to a violent man. Katrina is the image of the traditional uneducated woman in South Africa, she is a young Lena, and just like Lena her real possessions are the bruises on her body. Elsa is unmarried, but this does not mean that she is not a supporter of marriage; however, she does not consider it sacred and she is against it when it represents a life of abuse and terror:

> **Elsa**. Is he beating her?
> **Helen**. No. The warning you gave him last time seems to have put a stop to that.
> **Elsa**. God, it makes me sick! Why doesn't she live him?
> **Helen**. And then do what?
> **Elsa**. Find somebody else! Somebody who will value her as a human being and take care of her and the child.
> **Helen.** She can't do that, Elsie. They're married.
> **Elsa**. Oh, for God's sake, Helen. There's the Afrikaner in you speaking. There is nothing sacred about a marriage that abuses the woman! [...] She has a few rights, Miss Helen and I just want to make sure she knows what they are. How old is she now?
> **Helen**. Seventeen, I think.
> **Elsa**. At that age I was still at school and dreaming about my future, and here she is with a baby and bruises. (ibid., 22; ellipses mine)

The character of Katrina, even though she does not appear physically on stage, is of great importance as it portrays the image of the South African woman who is deep-rooted into the norms and customs imposed by the patriarchal society to such an extent that she considers them to be her only choices. She represents one of the many women who struggles and tries to survive inside a marriage, who is treated with violence by her husband and who is still willing to accept this life as a normal one.

Another episode which portrays Elsa as being a vocal character who is not afraid to go against the norms, is the moment when she asked her students to write a letter about racial inequality in a society governed by Apartheid. Because of her actions, she is confronted with the possibility of being accused of disciplinary action at work. She does not regret her decision and she reckons it as an opportunity to make young minds express their personal opinion and think for themselves. Nevertheless, she is clever enough to realize that she may have to apologize publicly, even though she does not have a wish for that, in order to be forgiven and continue to have an influence on her young students.

Elsa defends women and tries to protect and help them from male violence, she is against racial inequality and, moreover, she is portrayed as a free and independent woman. Due to these features, Fugard shaped a character who is easily loved by the readers and the audience, but he continues in the opposite direction in the second part of the play, by showing her human and flawed side and revealing her past relationship with a married man and her abortion. Due to these important details included by Fugard, Elsa becomes a complex character who is not afraid to live the way she desires, to make her own decisions regardless of the pressure and norms imposed by a patriarchal society. In her thesis about Athol Fugard, Anne Sarzin claims that "[f]rom a feminist viewpoint, Elsa stands in the forefront of a long line of Fugardian women who debate the female condition. Lena, Hester and Milly all

agonize over constraints, limitations, social and political checks, that keep them within restricted boundaries, but it is Elsa who practises what she preaches. In her, Lena, Hester and Milly come of age. Elsa hectors, badgers and prods her sisters to stand up and be counted" (1987, 298). Elsa is the woman that threatens men, she is the woman who is considered dangerous by a society strongly influenced by Apartheid and patriarchy.

Furthermore, Helen, the other half from Fugard's remarkable duo, is a character, who, Fugard considered a true artist, his first talented character: "I realise now that there is no avoiding it – which will make Miss Helen the first exceptionally gifted (artistic, creative) character I've ever tried to deal with... My Helen keeps company with Emily Dickinson" (Fugard 1983, 65, ellipses mine). Miss Helen, at an advanced age, is not afraid to embark on an adventurous journey by creating a fascinating, but peculiar at the same time, world. After her husband's death, she separates herself from her community and she stops going to church in order to dedicate her entire time to her creations, her road to Mecca, a world that offers her personal fulfilment and self-discovery: "This is the best of me, Elsa. This is what I really am. Forget everything else. Nothing, not even my name or my face, is me as much as those Wise Men and their camels travelling to the East, or the light and glitter in this room. The mermaids, the wise old owls, the gorgeous peacocks ... all of them are me (Fugard 1998, 37; ellipses in the original).

The world that she created offers her the power she needs to survive and discover her true self, but the moment her inspiration stops she becomes weak, vulnerable and Pastor Marius and her community tries to take advantage of that particular moment and persuade her to move into a house for old people. From the perspective of the community, Miss Helen has strayed away from the proper course, from religion, she has abandoned God and she has stepped into a world that is unknown for the others, thus dangerous and evil: "You turned your back on your Church, on your faith and then on us for that? Do you realize that that is why you are now in trouble and so helplessly alone? Those statues out there can't give you love or take care of you the way we wanted to. And, God knows, we were ready to do that. But you spurned us, Helen you turned your back on our love and left us for the company of those cement monstrosities" (ibid., 78). Miss Helen is perceived as the lost sheep by her community; hence, she must be rescued and brought home, on the right path.

Confronted with all these, Helen is tired, she is scared, she is afraid, she asks for Elsa's help when she is in front of the application form, but Elsa refuses to interfere at first as she knows that Miss Helen is strong enough to resist, to take a decision and to defend herself against everyone who wants to capture her free spirit. Furthermore, Elsa does not handle the situation with kindness and sympathy, but rather she is hostile and aggressive and she cannot accept the humble and needy Miss Helen, but rather she wishes to rediscover and release the true Miss Helen that she knew and befriended: "Those statues out there are monsters. And they are that for the simple reason that they express Helen's freedom. Yes, I never thought it was a word you would like. I'm sure it ranks as a cardinal sin in these parts. [...] one dusty afternoon five years ago, when I came walking down that road hoping for nothing more than to get away from the flies that were driving me mad, I met the first truly free spirit I have ever known. (*She looks at Miss Helen*.) It is her betrayal of all of that tonight that has made me behave the way I have" (ibid., 75—76, emphasis in the original). Elsa strongly believes that Miss Helen is the master of her own destiny, a strong woman who has control over her life, who has the strength to decide for herself and to make a stand in a male dominated world. After a moment of confusion and loss, Miss Helen rises like a phoenix from its ashes and retakes control of her world and confronts the traditional world represented by Pastor Marius with the help of light and colour:

Light them all, Elsa, so that I can show Marius what I've learned! *Elsa moves round the room lighting all the candles, and as she does so its full magic and splendour is revealed. Miss Helen laughs ecstatically.*

Look, Marius! Look! Light. Don't be nervous. It's harmless. It only wants to play. [...] This is my world and I have banished Darkness from it. (ibid., 82, emphasis in the original, ellipses mine)

Even though Miss Helen's story is inspired from reality and is based on the life of a person who committed suicide, the ending of Fugard's play is uncertain and quite hard to predict, but, definitely, more optimistic than the real case from which Fugard got his inspiration. The journey on which Miss Helen embarked on is based on magic, on freedom, on artistic inspiration; it is something more complex that narrow and simple minds cannot understand. Fugard based his entire play on the friendship of two strong and emancipated women who confirmed their right as independent and strong women in a patriarchal world. They managed to avoid community pressure and they found the strength to rebel and survive.

## BIBLIOGRAPHY


Afolyan, Funso, *Culture and Customs of South Africa*, London: Greenwood Press, 2004.

Fugard, Athol, *Plays*, London: Faber and Faber Limited, 1998

Fugard, Athol, *Notebooks 1960-1977*, Johannesburg: AD. Donkes/Publisher, 1983

Gray, Stephen, ed., *File on Fugard*, London: Methuen Drama, 1991.

Sarzin, Anne, *Athol Fugard- his dramatic work with special reference to his later plays*, 1987 https://open.uct.ac.za/bitstream/item/25179/thesis_hum_1987_sarzin_anne.pdf?sequence=1 (PDF downloaded on 10 September 2019)

Shelley, Alan, *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*, London: Oberon Books, 2012

Vandenbroucke, Russel, *Truths the Hand can Touch*, New York: Theatre Communications Group, 1985

Waters, Malcolm, "Patriarchy and Viriarchy: An Exploration and Reconstruction of Concepts of Masculine Domination" in *Sociology*, Vol. 23, No. 2, May 1989, 193–211.

Online Etymology Dictionary https://www.etymonline.com/word/patriarchy (Last accessed on 5 May 2021)

## *THE LETTER AS A RESOURCE OF AUTHENTICITY*

**Petronela Mureșan**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare**

*Abstract: The literary letter as a way to overcome the author's omniscience is specific to the modern novel Patul lui Procust by Camil Petrescu, a heterogeneous Romanian corpus that proposes a multiplication of points of view on the same nucleus of events through three forms of first-person narrative: letter, diary, interventions or the notations of the author, who speaks on his behalf, involved in the development of the facts presented as an actant.*
*Two series of letters can be identified in this novel: those of Mrs. T. intended for the author and written at his request, which approaches the epic formula of the diary, and those belonging to George Demetru Ladima addressed to Emilia Răchitaru, who respects the model of the letters, but are inserted in Fred Vasilescu's diary. The formal unity of the novel is achieved through the narrative mode based on the combination of the facts and the thorough psychological analysis of the reactions of the heroes made by the author in the footnotes.*

*Keywords: letter, authenticity, confession, literary strategies, epistolary discourse*

Scrisoarea literară ca modalitate de depășire a omniscienței autorului este specifică romanului modern ***Patul lui Procust*** de Camil Petrescu, corpus romanesc eterogen care propune o multiplicare a punctelor de vedere asupra aceluiași nucleu de întâmplări prin trei forme de relatare la persoana întâi: scrisoarea, jurnalul, intervențiile sau notațiile autorului, acesta vorbind în numele său, implicat și în derularea faptelor prezentate ca actant.

Se pot identifica în acest roman două serii de scrisori: cele ale doamnei T. destinate autorului și redactate la cererea acestuia, care se apropie de formula epică a jurnalului, și cele aparținând lui George Demetru Ladima adresate Emiliei Răchitaru, ce respectă modelul scrisorilor, dar sunt inserate în jurnalul lui Fred Vasilescu. Unitatea formală a romanului este realizată prin modalitatea narativă bazată pe îmbinarea a relatării faptelor și analiza minuțioasă psihologică a reacțiilor eroilor realizată de către autor în notele de la subsol. Prezența dialogului redat fidel în interiorul acestor texte epistolare reprezintă o abatere de la norma curentă, neobișnuită în cazul scrisorilor, tolerabilă în cazul jurnalului, conform cutumei tradiționale.

Ca și în cazul romanelor epistolare din epoca romantică, autorul, în calitatea de personaj, intervine în notele de subsol și în epilog cu rolul de a realiza conexiunea dintre lumea reală cu cea fictivă a personajelor. Formula romanului epistolar este utilizată pentru a crea impresia de autenticitate, scrisorile devenind confesiuni sincere ale unor experiențe creditabile. În sprijinul autenticității, sunt menționate și elemente de biografie reală prin referirile la creațiile sale literare, drama ***Act venețian*** sau ***romanul Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** în scrisori. Sunt prezente dovezi ale implicării directe ale autorului atât în scrisorile doamnei T., cât și în jurnalul lui Fred Vasilescu. „*Știu că a început să îmi placă să scriu…*” sau „*Vreau acum să știi totul…*”, care sunt notații cu adresare directă, inserate în jurnal de către Fred, autorului atribuindu-i-se funcția de destinatar. Doamna T. și autorul din notele de subsol au avut experiențe anterioare comune, care transpar

din mărturisirile acesteia: „*E tabloul despre care ți-am spus că l-am primit dar de ziua mea.”*[1]

Autorul are un statut ambiguu și face și el declarații despre întâlnirile și relațiile sale cu eroii cărții. Acesta se teme că tehnicile sale narative ar putea să îi inducă în eroare pe cititori și se simte obligat să-și clarifice demersul într-o notă, vorbind ca autor al cărții: „*E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură (...). Acest dosar de existență, se înțelege de la sine, este închipuit și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să îi dăm o formă care poate să înșele.”*[2]

Rolul autorului are o ipostază echivocă : acesta este prieten al protagoniștilor poveștii de amor, dar este și autor al unei viitoare cărți, care adună material pentru a o scrie, confuzie potențată cu scopul de a amplifica rolul autenticității. Întreținerea acestei confuzii este asumată de către autor, ca marcă a artificializării pentru susținerea doctrinei autenticității : „*Totul nu e decât ficțiune*.”[3]

În notele de subsol, autorul completează lacunele de informații pentru a lămuri cititorul, cu care păstrează o permanentă conexiune, de teamă să nu-i piardă interesul, rol pe care îl preia și Emilia Răchitaru în relație cu Fred Vasilescu, în cazul scrisorilor lui George Demetru Ladima adresate ei. Aceste scrisori se supun unei multiple lecturi fictive: lectura destinatarei Emilia, recitirea scrisorilor de către Fred Vasilescu, transcrierea lor în jurnal acestuia, lectura autorului și apoi a cititorului real, lecturi multiple care sunt destinate să demonstreze caracterul relativ al adevărului, fiecare nouă perspectivă introducând informații și corectări suplimentare.

Simona Sora[4] contestă sinceritatea comportamentului autorului din subsol față de personajele care scriu ale romanului, cât și cea a producerii acestora. Efectul etic și cel obiectiv al autenticității proclamată sunt, în viziunea sa, suspecte. Romanul mimează autenticitatea, Simona Sora vorbind despre un roman fragmentar disperat și insuficient elaborat, despre o carte plină de contradicții interne impuse doar de cenzură autenticității.

Toate scrisorile sunt schimbate între personaje, acestea dobândind statutul de epistolieri, iar cele ale doamnei T. și jurnalul lui Fred Vasilescu redau istoria aceluiași cuplu, în ciuda evoluției divergente a destinului eroilor, și sunt scrise pentru un destinatar fictiv unic, autorul. Acesta nu este singurul destinatar, lectura efectuată de către autorul din notele de subsol este secundară ca importanță, pentru că adevăratul destinatar este lectorul real. În cazul scrisorilor, autorul recurge la strategii literare multiple, printre care și la diversiunea multiplicării lecturii sale, utilizate cu scopul de a apropia cititorul necunoscut, creând iluzia că este părtaș la o confesiune, dar, în realitate, textele au o structură mixtă în care sunt inserate scrisori. Scrisoarea dintre personaje pare un episod în structura narativă a textului, pe care îl fragmentează, fiind însă axa care susține întregul roman, alături de jurnal.

Intr-un interviu din ***revista România literară,*** Camil Petrescu declara că „*scopul acestui roman era să obțină sentimentul metafizic al existenței.”*[5] Scrisorile doamnei T., publicate anterior în revista *Cetatea literară,* sunt completate de un portret de șase pagini apărute în „*Nota*”, care formează împreună un fel de prolog al romanului. După mărturisirile autorului, încercarea doamnei T. de a identifica pe cel pe care îl iubește a stat la baza realizării întregii cărți. Persoana care a scris epistolele mult modificate de autor a existat în realitate, dar personajul este mult amplificat cu elemente împrumutate.

[1] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura 100+1 Gramar, 1997, ediție îngrijită și curriculum vitae de Florica Ichim, pag. 7
[2] Camil Petrescu, *Idem, pag. 7*
[3] Camil Petrescu, *Idem*, pag. 7
[4] Simona Sora, *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, București, 2003
[5] Revista *România literară*, nr. 51 din 4 februarie 1933, pag. 13

Despre cel de-al doilea epistolier al romanului, George Demetru Ladima, Camil Petrescu declară, în același interviu că a dorit să construiască un personaj de formație ezoterică și hermetică, alcătuit din elemente disparate, care acționează singur și stăpân pe individualitatea sa. Scrie poezii și, în viziunea sa, pretinde simpatia în calitate de personaj, fără intervenția autorului, ajungând, în final, să-și curme viața prin sinucidere. Ladima pare, mai degrabă, un individ în contrast puternic cu societatea vremii, neconvingător ca geniu și nici ca mare poet, cu o mare capacitate de autoiluzionare și un orgoliu exacerbat, stârnind mai mult compasiunea cititorului. După mărturisirile romancierului, pentru creionarea mentalității personajului, acesta a studiat cu atenție patru poeți contemporani lui, dar atenționează că personajele cărții nu pot fi identificate cu nici unul dintre aceștia, a adunat material timp de zece ani, creând fișe, material documentar, citind cărți, stocând tăieturi din ziare, din magazin ilustrate, fotografii, cărți poștale, pentru a reda a integra cât mai fidel personajul în atmosfera epocii și a păstra autenticitatea. În viziunea sa, Ladima trebuia să redea imaginea unui om aflat în confruntare cu viața românească în sensul de societate românească a timpului, mai precis, cea intelectuală bucureșteană din perioada interbelică,

Într-o conferință ținută a Ateneul român în 15 mai 1943, cu completări dintr-o discuție cu Dan Smântânescu, organizatorul acesteia, Camil Petrescu a vorbit despre geneza acestui roman-puzzle.

În 1926, romancierul scotea revista ***Cetatea literară***, iar în primul număr al revistei obținuse promisiunea colaborării lui Liviu Rebreanu cu un fragment de proză, dar acesta nu se ține de cuvânt și îl tot amână. Cu o seară înaintea apariției revistei, Camil Petrescu a înțeles că nu va mai primi nimic și a încercat să umple locul rezervat lui Rebreanu cu o scrisoare imaginară care pretindea că vine din partea unei femei fără nume, care semna doar cu litera T., scrisoare pe care scriitorul însuși a considerat-o o farsă literară, dar care a suscitat mult interes. Textul epistolar a produs senzație, curiozitate, dar autorul s-a încăpățânat să nu deconspire cine l-a scris, dând naștere unor multiple ipoteze. Chiar în numărul următor, criticul Eugen Lovinescu a scris un articol intitulat „T", în care saluta apariția în literatură a unei noi scriitoare. Camil Petrescu a păstrat secretul trei ani, ba chiar a adăugat alte două scrisori, eroina rămânând cu forma abreviată a numelui, declarând că i-a fost dificil să găsească unul când a integrat scrisorile în roman, deoarece forma numelui cu inițială era deja fixată în mintea cititorilor. Romancierul se eschivează cu o explicație ingenioasă conform căreia la școala primară două colege au avut nume asemănătoare și că acestea a trebuit să fie diferențiate printr-o inițială.

Cele trei scrisori ale doamnei T. din incipitul romanului au aspect de jurnal, pentru că prezintă întâmplările în succesiunea lor cronologică, iar, în note, autorul subliniază valoarea lor confesivă. Acesta le prezintă drept scrisori cu destinație strict personală, redactate la îndemnul și sub îndrumarea sa, punând epistolierei o singură condiție, aceea a sincerității absolute. Autorul însă încalcă o condiție fundamentală a corespondenței și anume confidențialitatea, care presupune unicitatea receptorului. În finalul primei note de subsol, acesta menționează că a testat talentul literar al epistolierei, printr-o publicare anterioară a acestora, ca texte independente într-o revistă nu prea cunoscută, obținând aprecierile câtorva critici, aceștia din urmă devenind deja primii lectori fictivi.

Formulele de adresare și datarea lipsesc, iar semnătura simplă încheie numai două dintre cele trei scrisori. Cititorul are ocazia să lectureze numai cele trei texte selectate anterior de autorul-destinatar, pentru că doamna T. se referă, în primul text epistolar, la o scrisoarea trecută, ceea ce sugerează că a existat din partea autorului și o operație de triere a corespondenței dintre cei doi.

Doamna T. este un spirit feminin intelectual de o tulburătoare feminitate construită să demonstreze principiul relativismului, pentru că personalitatea sa se răsfrânge diferit în viziunea celorlalte personaje. Ea se confesează în scris, chiar dacă inițial a avut rețineri,

deoarece se considera lipsită de talent, însă autorul o sprijină cu sfaturi, indicându-i să mențină un stil precis și concis, fără ortografie, fără stil, trădând concepția anticalofilă a romancierului. Se instituie astfel și o relație de mentor-discipol între cei doi prieteni de corespondență.

Cele trei scrisori trădează suferința doamnei T. cauzată de faptul că iubitul ei a abandonat relația lor fără să îi dea vreo explicație, iar ea se simte umilită și cu mândria rănită. Aceasta începe romanul cu o destăinuire epistolară despre iubire, despre viață, despre relațiile ei cu oamenii. Inteligentă, distinsă, cultă, epistoliera are o afacere proprie cu magazin de mobilă modernă în care piesele cu valoare autentică îi satisfac nevoia de frumos. Este un model de feminitate care atrage nu prin frumusețe, ci prin eternul mister feminin. Criticul George Călinescu susține însă că ea este fantoma romanului, o fantoșă, pentru că în viața reală nu există decât femei ca Emilia Răchitaru. Aceasta, continuă criticul, este înnobilată de Ladima cu puritatea unui suflet de copil, Emilia fiind considerată de acesta o bestie incultă.

Primul discurs epistolar începe direct, abrupt, fără mărcile specifice. Doamna T. trădează o complicitate anterioară cu autorul care i-a cerut să scrie, notând că mustrările lui sunt zadarnice și vorbește și despre o scrisoare trecută, semn că legătura epistolară dintre ei fusese începută mai demult. Pretextul corespondenței dintre doamna T. și autor este faptul că acesta îi propusese să joace într-o piesă de teatru, acesta având convingerea că trebuie să atragă în luminile rampei personalități care și-au dovedit capacitatea creatoare.

Stilul scrisorii este protocolar, cu o politețe ce o distanțează de autorul care completează propriile observații în notele de subsol, explicând cititorului real că *mustrările* s-au născut din prietenie, iar scrisorile alcătuiesc o parte a unui„ dosar de existență" pe care intenționează să îl prezinte cititorilor. Acesta consideră că intervențiile sale sunt necesare pentru a fi mai bine înțelese unele informații din scrisori, părând să dețină controlul asupra scenariului epic complex.

Scrisoarea se construiește cu ajutorul unor tehnici utilizate deja de Camil Petrescu în romanul anterior: confesiunea, rememorarea, retrospecția, memoria voluntară, analiza psihologică și pornește de la o zi ratată, care îi sporește suferința doamnei T., a cărei oboseală era amplificată și de disconfortul pantofilor care o strângeau, dar și de rușinea față de servitoarea care ar putea ghici că ea însăți își aduce acasă flori neprimite. Starea ei interioară este atât de proastă, încât își abține cu greu lacrimile. Epistola este dominată de narativitate și de tehnica detaliilor semnificative, notate cu o sinceritate brută, incomodă, plină de detalii ce reflectă gesturi, sentimente sau stări intime. Autorul este reductibil la stadiul de martor, fragmente din mesajul epistolar trădând o complicitate anterioară între doamna T. și acesta: „*cum îți aduci aminte când ai fost la noi la vie".*[6] Întrebările retorice vin să clarifice oarecum cauza suferinței sale, anticipând un vinovat misterios care i-a produs suferință din cauza rupturii și a respingerii: „*De ce a făcut asta?"*[7]

Disconfortul stării interioare este sporit și de faptul că acasă găsește un intrus stând pe divan și citind, pe care îl compară cu un câine de la poarta ogrăzii, pentru că îl suspectează pe D. că ar fi luat cartea în mână numai când a auzit-o intrând.

Tehnica portretului este realizată cu sinceritate brută, doamna T. creionând trăsăturile fizice ale musafirului său nepoftit într-un mod direct și necenzurat, chiar lipsit de delicatețea care îi este specifică: „*Era palid, mai urât ca de obicei, cu ochii tulburi și gura informă, uscată ca o smochină"*[8].

Delicată și educată, ea își reprimă intenția de a-l avertiza să nu mai intre când nu este acasă. observând că i-ar sfărâma nervii și că l-ar deprima, astfel încât își camuflează neplăcerea cu un zâmbet de circumstanță. Faptul că își reprimă dorința de a spune lucruri care

[6] Camil Petrescu, *op. cit.*, pag. 5
[7] Idem, pag. 5
[8] Camil Petrescu, *op. cit.*, pag. 5

o deranjează este recurent, însă laşitatea, dar şi delicateţea de a nu-l face să sufere pe D. îi vor atrage intruziuni agresive ulterioare în intimitatea sa, deoarece acesta interpretează greşit mesajele sale incomplete şi neclare.

Cina este în redată cu detalii, doamna T. observând timiditatea, stângăcia care îl făceau penibil pe D, pe care îl tolerează cu greu. El încearcă să îi definească parfumul care face parte din vechea ei dragoste, un adevărat simbol şi martor al unui trecut de iubire. Ea se parfumează superstiţioasă cu parfumul care îi amintea de vechea dragoste. Întrebările timorate ale lui D. O crispează şi o enervează, încât doamna T. preferă să nu răspundă, observând cum acesta devine şi mai umil, astfel încât, din nou, ca într-un joc vicios, ea regretă brutalitatea cu care l-a tratat.

Doamna T. plonjează apoi, după modelul proustian specific romancierului, prin retrospecţie şi analiză psihologică, în trecutul din urmă cu cinsprezece-şaisprezece ani, pentru a rememora pasiunea lui D. pentru ea. începută încă din adolescenţa lor comună, pasiune care i se pare puţin ilogică şi puerilă.

Rememorarea este completată de autoportretul, de imaginea ei din perioada adolescenţei, când era considerată cea mai frumoasă fată din orăşelul natal, frumuseţe care o făcea să fie curtată de tinerii magistraţi şi obiectul cavalerismului ofiţerilor din garnizoana. D. era astfel invidiat pentru că avea acces în universul ei privat. Vecinătatea a prilejuit întâlnirile repetate cu adolescentul D., proprietatea judecătorului D., tatăl, fiind situată în apropierea casei lor, astfel încât cele două familii aveau grădini comune. Memoria doamnei T. creionează şi o schiţă de portret a mamei lui D. pe care o descrie cam durdulie. Acesta mai avea încă două surori, iar confesiunea ei sinceră şi brută le consemnează urâţenia, ereditatea fiind o tehnică ce explică anumite trăsături fizice comune.

Epistoliera mărturiseşte că accesul lui D. în intimitatea ei era plătit scump, pentru că acesta, în schimbul ei, îi rezolva mici comisioane : îi scria lecţiile, îi procura biletele la teatru, aducându-i corespondenţa sau luându-şi responsabilitatea lucrurilor sparte prin casă.

Doamna T. Admite, în continuarea scrisorii, că ea aflase de la surorile lui de despre iubirea pe care acesta i-ar fi purtat-o în secret şi despre care ea află direct abia când se logodeşte cu un tânăr întors din Germania, cu o carieră promiţătoare, când D. îi mărturiseşte că o iubeşte şi o ameninţă cu sinuciderea. În ajunul nunţii, el i-a trimis o poezie, dar apare, resemnat, la nuntă îmbrăcat cu un smoching necesar şi la terminarea liceului. Retrospectiva este completată cu consideraţiile de acum ale doamnei T., care mărturiseşte că, în secret, ea se gândise atunci ce efecte puternice ar fi avut sinuciderea lui din dragoste pentru ea în orăşelul de munte.

Odată cu nunta, drumurile celor doi s-au despărţit pentru că doamna T. a plecat cu soţul în Germania, iar D. ea plecat să studieze dreptul la Bucureşti. Din Post-Scriptum-urile notate în scrisorile mamei sale, doamna T află despre necazurile familiei D.: fetele s-au măritat prost, D. nu-şi dădea examenele la timp, pierdea vremea prin cafenele sau lucra noaptea la o gazetă. Bătrânul D. îşi părăsise nevasta pentru amantă mai tânără cu care îşi cheltui averea în escapade amoroase la Bucureşti. Destinul lui D. este astfel comprimat în informaţiile rezumative pe care le află de la mama ei.

După divorţ, reîntoarsă în ţară, într-o primăvară când lumea ieşise după ce a putut abandona hainele groase, Doamna T. îl întâlneşte întâmplător pe D. în Bucureşti. Un nou portret îl prezintă pe D. îmbrăcat sărăcăcios: un palton prea mare, cu buzunarele roase şi lăbărţate, cu gulerul lălău şi decolorat, sugerând o stare materială precară, dar şi dispreţul lui pentru eleganţa vestimentară. Portretul fizic îi descrie maxilarele aproape dreptunghiulare, gura ştearsă şi uscată, figura palidă şi faţa nerasă de mai multe zile. Arăta ca un bărbat îmbătrânit precoce, încât ea, atentă la mişcarea mondenă a străzii, observa cum trecătorilor le-a tras atenţia cuplul lor bizar, mai ales că ei nu îi place să fie văzută în compania unor bărbaţi mizeri ca înfăţişare, cu ghetele scâlciate sau cu mâinile neîngrijite. Totuşi, ea se

bucură că îl revede și, ostentativ, trecând peste prejudecăți, se plimbă la braț cu el pe cheiul Dâmboviței și află de la acesta că a iubit-o neîncetat și că din această cauză și-a ratat viața, aruncând asupra ei povara eșecului său.

Vizită doamnei T. pe Calea Moșilor scoate în evidență atenta observare a socialului, descrierea condițiile precare în care D. locuia și demonstrează că doamna T. are, în ciuda reținerilor sale, veleități de scriitoare. Într-o curte dărăpănată, atenția ei percepe femei deformate de maternitate, fețe care o priveau de după perdele, copii care își întrerupseseră jocul. Faptul că D. o așteaptă în fața ușii îi displace. Doamna T. radiografiază cu un ochi atent și critic detaliile interiorului în care acesta își duce existența, radiografiind cămăruța cu miros de umezeală, masa cu un picior în mijloc, oglinda pătată de rugină sau patul nefăcut, toate acestea în profund dezacord cu simțul ei estetic. Delicată, ea nu a fost în stare să refuze ceaiul, cu toate că avea un gust oribil, iar el îi arată lucruri personale pe care le-a păstrat de la ea, demonstrând o dimensiune maniacală: caietele de școală, o fotografie cu ea sau, într-un sertar, batiste, biletele trimise de ea, o carte cu versuri de Lamartine, obiecte adunate ca mărturie a obsesiei îndelungate și care pun presiune pe doamna T.

D. i-a vorbit mult și cu febrilitate, dar întâlnirea i-a provocat doamnei T. o senzație neplăcută a unei răni care a stat ascunsă multă vreme sub bandaj. Ea nu l-a revizitat niciodată în calea Moșilor, dar el a venit obsesiv la ea.

Un nou portret în lunga epistolă îl descrie pe D. intimidat, gata mereu să îi fie de folos, disperat dacă ea era bolnavă, încurcând totul din exces de zel sau făcându-i cadouri ce depășeau resursele lui de corector la gazetă, depunând un efort prea mare pentru o relație care nu se putea concretiza niciodată. Ca un Pygmalion, a încercat chiar să îl modeleze, să îl educe, fără să reușească, pentru a concluziona că D. este un iremediabil ratat mediocru. Cât despre ipostaza lui de poet, doamna T. a citit poezii publicate într-o revistă de mâna a șaptea, dar i s-au părut patetice comparabile cu niște sorcove publicate în reviste mediocre.

Complicitatea epistolierei cu destinatarul este identificabilă de a lungul epistolei, acesta primind repetat rolul de martor: „*Ți-aduci aminte când m-ai privit surprins când te-am întrebat despre el chiar din ziua când te-am cunoscut și când, de altfel, te-am întrebat atât de multe..”*.[9] Această complicitate justifică sinceritatea brută, incomodă cu care se destăinuie amica autorului, subordonată nevoii de autenticitate a romancierului.

Un alt portret al lui D. este realizat, tot cu o sinceritate brută: „*Avea un aer speriat, bâlbâia lucruri neînțelese, se ascunde când era inutil, compromițător și ridicol”*[10] Gândul că este incomod îl durea, dar nu renunță la acest statut de tolerat.

Doamna T. revine la prezentul scrierii, părăsind timpul psihologic al rememorării, notând că D. este, în continuare, o prezență la fel de constantă și de inoportună în existența ei : … *ca și acum când mă întreba dacă mă supără că a așteptat în salonaș*[11] Ea a îl observă cum se manifestă, zăpăcit, bucuros, cum se învârtea în jurul ei și îi râdeau ochii, trădând că știe fiecare mișcare a ei, asemenea unui animal de companie. Abuzând de ospitalitatea ei, indiscret, el îi cotrobăie printre lucruri și citește o scrisoare neterminată, care fusese adresată fostului ei iubit și în care ea mărturisea că ar fi vrut să mai aibă acces în garsoniera care a văzut-o de atâtea ori înflorită de bucuria dragostei, dar, nehotărâtă, abandonase scrisoarea fără să o mai expedieze. Dialogul dintre Doamna T. și D. este transcris fidel, fără a fi o modalitate de expunere specifică stilului epistolar: „- *Să plec?/- Da, și imediat*.”[12] Faptul că, după ce l-a tolerat în intimitate, acesta a abuzat de încrederea ei i se pare epistolierei cea mai gravă jignire.

[9] Camil Petrescu, *op. cit.*, pag.13
[10] Camil Petrescu, *ibidem*, pag.14
[11] Camil Petrescu, *idem*, pag. 14
[12] Camil Petrescu., *ibidem*, pag. 16

Un nou portret al lui D. apare cu detaliile fizice. Doamna T. îi descrie nasul osos, gura fără sânge şi fără contur, ca o floare veche de cârpă decolorată şi corpul îmbătrânit înainte de vreme, trăsături care îi provoacă mila doamnei T. La imaginea lui deloc atractivă, se adaugă plânsul lui zguduitor, iar suferinţa lui a înmuiat furia şi mândria doamnei T., care cedează din nou, pentru că şi ea a cunoscut suferinţa şi disperarea, fără să fi vreodată consolată. S-a dezmeticit mai târziu, pe jumătate goală, iar el, nemişcat, aştepta temător ca ea să nu regrete. Se simţea cutremurat de bucurie pentru că azi i se realizase visul lui. Pentru el, faptul că se destăinuie, înseamnă o eliberare. Ideea că azi ar fi putut să nu vină la ea îl împietreşte de groază. Dezarmată şi plină de milă, doamna T. promite că îl lasă cu ea toată noaptea, dar gândul că ar putea să rămână mamă îi provoacă repulsie. În întuneric, D. are contururi de moluscă uriaşă, iar ea regretă uşurinţa cu care i-a promis noaptea.

D. este un Ladima este o copie imperfectă a lui George Demetru Ladima, aflat pe o treaptă existenţială inferioară, iar faptul că apare doar prin iniţială îi ambiguizează şi mai mult ambiguitatea. Camil Petrescu a creat o confuzie voluntară cu personalitatea lui G. D. Ladima, încât, la o lectură superficială, poate fi identificat cu acesta prin consoana D., ca şi unul dintre prenumele lui Ladima.

Doamna T. se dovedeşte o remarcabilă portretistă, creionând un profil viu al unui ziarist mediocru, folosit mai mult de redacţii pe post de corector, poet asemenea lui Ladima, dar fără talent. De altfel, deşi doamna T. l-a rugat, Ladima nu îl angajează la redacţia ziarului, din pricina bugetului sărăcăcios. Intervenţia autorului din notele de subsol şi opinia lui Fred Vasilescu evidenţiază pluriperspectivismul şi relativismul utilizate frecvent de romancier şi completează portretul acestui personaj reconstituit în epistolele doamnei T. şi care clarifică titlul romanului, deoarece patul lui Procust aplicat sentimentului iubirii arată că acesta rămâne un spaţiu al nepotrivirii.

**BIBLIOGRAPHY**


- PETRESCU, Camil, *Patul lui Procust*, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 1997;
- FĂRMUŞ IOAN, *Privind înapoi cititorul, Editura Cartea Românească, Bucureşti,* 2013*;*
- IONESCU-RUXÂNDOIU Liliana, *Naraţiune şi dialog în proza românească,* Editura Academiei, Bucureşti, 1991;
- MANOLESCU, *Nicolae, Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1991;
- SORA, Simona, *Regăsirea intimităţii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
- Revista *România literară,* nr. 51 din 4 februarie 1933, pag. 13

# *THE LAND OF LERUI LER - LYRICAL INTERFERENCES (NICHIFOR CRAINIC - VALERIU ANANIA)*

**Diana Porumb (Popa)**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: Nichifor Crainic lives with maximum religiosity the hypostasis of an orthodox christian, manifesting his aesthetic attitude through poems that become true confessions of faith, of man's relationship with the surrounding world is being pursued from a personal perspective, an outlook that Nichifor Crainic cannot overcome. His retreat into a luminous past enables the quest for the original, lost paradise. The nostalgia of origins means a feeling of dismissal, of an impossible return to the primordial beginnings to a pure, untouchable and incomprehensible world. The thought of the poet Nichifor Crainic's thoughts travels to the Land of Lerui-Ler, a magical land, located where you can reach only with your soul, guided by an angel.*
*In contrast, Valeriu Anania is detaching himself from the shocking experience of detention, leaving behind his body already refined in the fire of suffering. Time has a different flow Anania's world, being dilated, wasted, but it also gathers in the hourglass funnel to flow in the lower part, towards the heart of the world, where the earth is sanctified by sacrifice. The dystopian poetry casts doubt on the direction in which society evolves. It can also provide solutions to overcome the devaluing of human life. Throughout his poetry, Anania proposes a moral purification by means of literature, art and knowledge.*

*Keywords: dystopian poetry, nostalgia, origins, experience, paradise*

Critica literară consideră că marile repere estetice ale lui Valeriu Anania au fost Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu şi Tudor Arghezi. Ioan Pintea îl situează pe Valeriu Anania într-o altă categorie a poeziei de inspirație creștină, contrazicându-l pe Liviu Petrescu: ”Nu l-aș așeza ca poet lângă Nichifor Crainic, ci mai degrabă într-o descendență argheziană (Pintea 2001: 196).”[1]Totuşi, elementele religioase, emoţiile profunde, dragostea de neam şi ţară sunt zone de întrepătrundere a liricii celor doi poeţi.

Pornind de la premisa că Dumnezeu a făcut lumea ”din necesitate”, răspuns dat la examenul de admitere la Facultatea de Teologie din București, Valeriu Anania îl contrazice pe Nichifor Crainic, aflat în postura de examinator.[2] Pornind de la un răspuns spontan dat evaluatorului, în timp, se leagă o relație discretă între profesor și discipol, punctată de asemănări și deosebiri firești în modul de percepție a lumii.

Ambii poeți au conștientizat faptul că o societate echilibrată trebuie să se raporteze la Dumnezeu. Societatea care ignoră prezența lui Dumnezeu este sortită alienării, pieirii. Capacitatea noastră creatoare, imaginativă, care depășește limitele minții, este dată tot de Dumnezeu. Pentru a evita capcana deculturalizării, Mircea Eliade propune ca ”asimilând perspectivele oferite de cultură, să le convertim într-un alt cod, specific viziunii spiritual religioase.”[3] Moștenirea spirituală trebuie conștientizată și pusă în practică. Descoperirea sinelui se face prin conectarea la matricea transmisă din generație în generație, dar comunicarea cu celelalte generații se poate întrerupe, o consecință fiind îndepărtarea de tradiție.

[1] Ioan Pintea, *Reflecții inegale*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeual Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijităde arhid. Ștefan Iloaie, Cluj- Napoca, Editura Renașterea, 2001
[2] Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, Editura Limes, Cluj, 2005
[3] Cristian Bâdiliță, *Mircea Eliade, întâlnirea cu sacrul*, Editura Vremea, București, 2017, p.81

Nichifor Crainic trăiește cu maximă religiozitate ipostaza de creștin ortodox, manifestându-și atitudinea estetică prin poezii care devin adevărate mărturisiri de credință, a raportului omului cu lumea, urmărit din perspectiva experiențelor personale, zonă pe care autorul n-o depășește. Refugierea într-un trecut luminos îi înlesnește căutarea paradisului originar, pierdut. Nostalgia originii reprezintă sentimentul îndepărtării, al imposibilei reîntoarceri la lumea dintâi, o Utopie, o lume neprihănită, intangibilă, imposibil de cunoscut.

Spre deosebire de Crainic, Valeriu Anania se detașează de experiența cutremurătoare a detenției, lăsând deoparte trupul lămurit în focul suferinței. Clipele petrecute în închisoare, sub semnul constrângerii, i-au șubrezit trupul, sufletul intrând într-un proces complex de purificare. Cu o deplină luciditate a conștiinței, poetul și-a creat din versurile sale învățate pe de rost și împărtășite colegilor de suferință din alte celule, prin alfabetul Morse, un sistem de apărare mentală. Astfel, și-a depășit teama, pasivitatea și resemnarea, conștientizându-și astfel libertatea. Reflecția asupra viitorului, prin oglinda demnității, a constat în proiectarea mentală a posibilului și păstrarea speranței.

În poezia lui Nichifor Crainic omul și elementele lumii creștine se află în armonie, retrăind momentele importante ale jertfei supreme. Astfel, prin interiorizarea semnificațiilor religioase, ființa umană se întoarce la începuturi.

Analizând poezia lui Nichifor Crainic din perspectiva ipostazei de poet al sacrului canonic, Mina Maria Rusu observă că ”universul liric al autorului nu poartă, de obicei, pecetea imaginarului, ci este mai curând rodul contemplării prin har, a lumii în oglinda suprasensibilului.”[4] Țara lui Lerui Ler constituie obiectul contemplației, spațiu pe care poetul îl accesează prin cunoaștere, prin meditația care-i permite comuniunea permanentă cu Dumnezeu. Cugetul poetului călătorește spre tărâmul magic, situat unde poți ajunge doar cu sufletul, călăuzit fiind de un înger. Identificat cu raiul, spațiul situat dincolo de vămile văzduhului este stăpânit de Dumnezeu, în ipostaza împăratului Lerui-Ler. Poetul are revelația paradisului ceresc, ținut al gândurilor, al rugăciunilor și trăirilor duhovnicești. Ființă dihotomică, părticică de pământ și cer, omul pornește în călătoria spre nemărginire. Pământul se comportă ca o ”oază celestă, o fascinantă țară-miracol”[5], numită de poet ”Țara de peste veac”, tărâm cu delimitări spațio-temporale specifice spațiului autohton. Dorința poetului este de a se desăvârși, conștient fiind de faptul că prin morală creștină, trăire spirituală se poate împărtăși de împărăția cerurilor. De pe piscurile pietății creștine pășește șovăielnic peste întrebări, depășind îndoielile. Prin elementele de mistică și arhaicitate autohtonă, Nichifor Crainic dă expresie viziunii creștin-ortodoxe în ceea ce privește existența și viața spirituală a românilor.

Pentru Nichifor Crainic, *țara de peste veac* este un spațiu atemporal și, implicit marcat de eternitate, un loc sacru, în care Trecerea nu își are locul, iar arhetipul dăinuie, evocând Lumea dintâi. În oglindă, Valeriu Anania propune prin intermediul poeziei *Clepsidra* o formulă a Trecerii, care, aplicată spațiului arhetipal, certifică starea de destin a neamului, marcată de martiraj și a iubirii de țară.

Imaginea scurgerii timpului asemănată cu picăturile de apă ce se preling pe conturul zării, induce ideea de rotund, de ciclicitate a timpului universal. Timpul din această țară are o altă curgere, fiind dilatat, risipit, însă se adună în pâlnia clepsidrei pentru a se scurge în partea inferioară, spre inima pământului, acolo unde glia este sfințită prin jertfă. Atunci când Creatorul rotește clepsidra, numele domnitorilor români strălucesc în constelații, depășind bariera timpului.

Albert Einstein a teoretizat maleabilitatea spațiului și a timpului. Teoria, urmată de rezultatele cercetătorilor specialiști în fizică cuantică legate de textura universului,

[4] Mina Maria Rusu, *Poetica sacrului*, Editura Institutul European, Iași, 2005, p.162
[5] Constantin Ciopraga, *Amfiteatru cu poeți,* Editura Junimea, Iași, 1995, p. 314

demonstrează că această textură se constituie dintr-un cumul de vibrații. Conform teoriei corzilor, apărută în anii '80, care explică relativitatea spațiului și a timpului, universul nu are doar trei dimensiuni, ci o are și pe cea de-a patra, timpul. Astfel, ne raportăm la trei dimensiuni spațiale și la una temporală. Concluzia la care ajung fizicienii este că felul în care privim și cuantificăm timpul este greșit. Nu există un ceas universal, care să indice curgerea timpului în mod identic pe Pământ și în întregul univers.[6]

Timpul se pogoară ”pân'ce cu'nvăluire de meninge/ pământului rotundul i-l atinge/ și-n margini desfrunzindu-se plenar/ devine cer, istorie, hotar.”[7] Pătrunzând în atmosfera Pământului, timpul îmbracă sub forma unui meninge nu creierul, ci întregul spațiu în care viețuim. La fel ca în cazul instrumentelor de corzi, fiecare vibrează în mod diferit. Poetul Valeriu Anania unește în aceeași sintagmă *elementul divin* – cer, *timpul* – istorie și *spațiul* – hotar. Astfel, atunci când vorbim despre timp, ne raportăm la veșnicie, iar spațiul este proiectat în infinit. Textura întregului univers este un labirint multidimensional, în care corzile vibrează, într-un melanj cu spațiul și timpul.

Similitudini, teme comune, viața trupească în drumul spre moarte, percepută ca o altă viață, de această dată întru Dumnezeu, sunt expresii ale avatarurilor omului între sacru și profan în viziunea poetică a lui Valeriu Anania. În timpul vieții, ființa umană se pregătește pentru viața spirituală prin depășirea funcțiilor trupești, demonstrând că omul este făptura ce poartă în sine chipul lui Dumnezeu.

În poezia *Lauda*, Nichifor Crainic pune în relație omul și Creatorul său. Dumnezeu, ”izvod nevăzut al văzutelor linii”[8] este numit Părinte; în fața Lui, făptura umană se înclină. Ipostaza omului de ”duh învălit în nălucă de humă”[9]este o replică spiritualizată a pupei învelite, pregătită pentru metamorfozare, subliniind corespondența cu viața trupească, vremelnică, în vreme ce sufletul se ridică spre cer ca un fluture. Larva, trup adormit, accede astfel la o viață veșnică, producând o inversare a raportului viață – moarte. Continuarea acestei metamorfozări, un perpetuum mobile în ecuația ontologică viață și moarte, confirmând astfel autoritatea asupra omului a legilor universului. Imaginile cu un impact vizual puternic construite în jurul termenului ”carne” redau legătura puternică a ființei umane cu pământul, metaforizând starea de păcătoșenie. Raportarea la Dumnezeu se face prin limbajul lucrurilor, care devin simboluri.

Dumnezeu este văzut ca un generator de lumină, în comparație cu creatura, care meditează la originea lumii, la ”oceanul de somn”[10] care a produs mișcare și implicit, viață. Nichifor Crainic tânjește după liniștea originară, de la începutul Lumii, exersând imersiunea în trecut, ca în apa primenitoare a botezului; nostalgia Paradisului devine astfel o stare de permanentă frământare, de luptă cu prezentul, pentru a revaloriza trecutul arhetipal, din care să germineze un viitor curat, sacru. Canonul aduce în prim-plan umbrele trupurilor noastre care își au originea în lumea arhanghelilor. Viața izvorăște din simplul gând, din dorința divină. Ființa umană întotdeauna se întoarce la creatorul ei, cu recunoștință și un infinit dor de apropiere, de comunicare și contopire. Viața este privită ca un dar magic.

Temeiul biblic al poeziei *Osana* este sărbătoarea Floriilor, text poetic de inspirație creștină în care Valeriu Anania aduce în prim-plan transcendentul care coboară în ființa care așteaptă cu seninătate un semn din partea divinității. Sfânta Taină a Mirungerii conectează ființa umană cu divinitatea, valorificând puterea harului și înflorirea duhovnicească. Miruirea

---

[6] Brian Greene, *Universul elegant. Supercorzi, dimensiuni ascunse și căutarea teoriei ultime*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 41

[7] Valeriu Anania, poezia *Clepsidra*, vol. *Poeme alese*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 99

[8] Nichifor Crainic, poezia *Lauda* în *Poezii alese 1914-1944; Șoim peste prăpastie*, Editura Roza vânturilor, București, 1990

[9] Ibidem

[10] Ibidem

visului este forma cea mai spiritualizată a manifestării prezenţei lui Hristos în viaţa noastră. Primăvara învierii este complementară întoarcerii cocorilor, iar florile aşternute de mame şi copii sunt expresia fiorului religios, probând viaţa spirituală românească. Dinamica tabloului este sugerată de spicele care se mişcă în bătaia vântului. Bucuria oferită de darul vieţii coincide cu bucuria apropierii sărbătorii Învierii Domnului. Mlădiţele crude sunt un simbol al legăturii dintre om şi divinitate, o relaţie vie.

Lirica distopică are rolul de a ridica semne de întrebare în legătură cu direcţia în care evoluează societatea, oferind soluţii pentru depăşirea degradării umane. Lumea revelată de Valeriu Anania în poezii este o lume distopică, ce surprinde durerea şi suferinţa umană, o lume în care însingurarea şi înstrăinarea reprezintă o coordonată permanentă a universului mundan. Astfel, în poezia *În singurătăţi,* omul se dedublează pentru a putea dialoga cu propriul suflet, căruia îi mărturiseşte îngrijorarea sa. Constatarea faptului că ”Oamenii domnesc, dar nu-s stăpâni/ ci sunt sclavii zilelor de mâni”[11] este actuală nu doar pentru contemporanii poetului, ci şi pentru viitorime. Comportamentul lor evidenţiază faptul că nu-şi doresc libertatea, ba chiar evită această şansă. Domnia despre care aminteşte poetul este una formală, este o iluzie în capcana căreia cad sufletele damnate.

”Libertatea cere depăşirea simplei opinii”[12] afirma filosoful Karl Jaspers. Libertatea ia naştere în cadrul comunităţii. Aşadar fiecare persoană este liberă, condiţionată fiind de libertatea celorlalţi. Comunicarea între semeni printr-un dialog autentic, cât şi disponibilitatea de a se asculta reciproc sunt etape esenţiale în dobândirea libertăţii. Interacţiunea umană presupune oglindirea reciprocă a două persoane. Comunicarea se converteşte în comuniunea cu Dumnezeu. Libertatea omului este un reflex al libertăţii celui cu care interacţionează. Părintele Dumitru Stăniloaie afirma: ”Dar numai în atmosfera libertăţii necreate se pot afirma toate libertăţile create.”[13]Aceste libertăţi se constituie sinergic şi se menţin prin rugăciune şi prin dăruirea de sine. Libertatea trebuie trăită şi simţită în Dumnezeu şi pentru Dumnezeu. Necesitatea unităţii este reflectată în nevoia de rugăciune solidară şi responsabilitate reciprocă. Poeziile şi orice alte creaţii artistice, ca produse ale inspiraţiei, se constituie în paşi realizaţi în direcţia unităţii.

În acelaşi spirit, Nichifor Crainic considera că întreaga creaţie umană îşi are originea în nostalgia paradisului. Cu sentimentul că facem parte din această lume, deşi nu-i aparţinem, că suntem făpturi libere, dar constrânse de limite, autorul îşi ancorează convingerile între memoria paradisului terestru şi aspiraţia către paradisul ceresc. Astfel, libertatea omului se realizează prin depăşirea autonomiei individuale: ”Exerciţiul libertăţii creştine începe de fapt cu această recunoaştere a insuficienţei individuale şi continuă, în consecinţă logică, cu împlinirea ei în perfecţiunea divină.”[14] Autonomia individuală se poate obţine prin gândirea în şi prin Iisus Hristos. Cu toţii purtăm în noi nostalgia unui rai pierdut, identificat de multe ori cu perioada copilăriei. Poziţionaţi între un paradis teluric, concret, experimentat şi un paradis ceresc - ideal spre care aspirăm, trebuie să învăţăm zborul, înălţarea, de cele mai multe ori ca refex al utopiilor fiinţei umane.

În versurile următoare, Anania explică motivul acestei stări fiinţiale, în care aspiraţiile şi ţelurile sunt mici, personale. Închistaţi în limitele unei lumi restrictive, ”ei nu au văpăi clocotitoare/ să topească-a zorilor strânsoare/ dincolo de ei nu cunosc zbor/ şi de-aceea cântecele lor mor.”[15] Materialismul şi egoismul nu permit fiinţei umane să gândească şi să experimenteze zborul, care nu poate accede ”dincolo de ei”. Nivelul existenţial primar poate fi depăşit prin golirea de sine, prin cultură, prin regândirea sistemului valorilor. Omul este cel

[11] Valeriu Anania, poezia *În singurătăţi*, vol. *Poeme alese*, p.128
[12] Karl Jaspers, *Texte filosofice,* Editura Politică, Bucureşti, 1986, p. 263
[13] Dumitru Stăniloaie, *Rugăciunea lui Iisus şi experienţa Duhului Sfânt,* Editura Deisis, Sibiu, 2003, p.93
[14] Nichifor Crainic, *Gândirea, anul XIX, nr. 1, Ianuarie 1940, Nostalgia paradisului pierdut*, p. 4
[15]Valeriu Anania, poezia *În singurătăţi*, p.128

care dă viață acțiunilor, în funcție de capacitățile sale: spirituală, materială, morală, socială. Societatea pune în relație ființele umane, însă această relaționare trebuie bine coordonată, pentru a nu îngrădi posibilitatea de depășire a unui stadiu de dezvoltare uniformizat, plat.

Prin valorile culturale și spirituale create, omul participă la îmbogățirea tezaurului de valori artistice, care definesc esența vieții. Prin cultivarea acestora, se deschid perspective în cunoașterea de sine și în cunoașterea lumii. Valoarea culturii neamului trebuie să fie autentică. În caz contrar, statutul individului este coborât în zona umilinței și a degradării.

Schimbarea se realizează prin raportarea relației la Dumnezeu, prin cunoaștere și comunicare, prin dezvoltarea creativității, motivației, prin interrelaționarea socială. Procesul de redefinire și regăsire este continuu, iar valorile sunt individualizate, devin personale, fiind percepute subiectiv de fiecare în parte. ”Cântecele” care mor sunt lipsite de combustia interioară care să aprindă dorința de a gândi și acționa superior. În lipsa văpăilor care să topească limitele, canoanele rigide și să lase spiritul liber, progresul nu se întrevede. Cântecele întreține o atmosferă sumbră, amplificată de incapacitatea omului de a se înălța spiritual.

Iluziile în raport de complementaritate cu deziluziile au ca rezultat o oarecare îndârjire a poetului, care nu renunță la luptă. Legile interne ale poeziei, conexiunile misterioase îndeamnă cititorul spre înțelegerea adevărului, spre deslușirea fenomenului poetic. Relația cititor - poet se realizează spontan, fiind un act inconștient, care se dezvoltă pe măsură ce este pătrunsă profunzimea operei. Poezie a cântării tumultului, *În singurătăți* exprimă curajul omului nesperiat de singurătate, care aduce închinăciuni și jertfă Creatorului. Sufletul ia forma unui confident care-l însoțește în spațiul teluric, în care poetul este exilat. Moartea întotdeauna se raportează la timp. Versul ”Moartea a murit de mult în noi”[16] poziționează protagoniștii într-un spațiu atemporal. Timpul devine victimă a propriei sale acțiuni. Spațiul nu mai este dominat de fiorul morții, în consecință moartea nu-și mai poate exercita prerogativele.

Reprezentant de seamă al curentului suprarealism în artă, Salvador Dali pictează dintr-un alt unghi răstignirea lui Hristos. Perspectiva pe verticală, pornind de sus în jos, dintr-un punct ceresc, modifică viziunea. Astfel, centrul picturii devine imaginea umerilor, a crucii ca simbol al jertfei. Suprarealismul pune accent pe spontaneitatea imaginației, lucru evidențiat în poezia ananiană, care trebuie privită și interpretată din diferite unghiuri. Precum Dali, Anania contemplă lumea cu detașare, dintr-un spațiu exterior Pământului.

În poezia *Năluca,* unghiul sub incidența căruia se dezvăluie lumea se deschide de la nivelul mării. Linia orizontului se pierde, cerul contopindu-se cu pământul. Timpul își modifică structura, într-o secvență de o secundă, pentru ca apoi, totul să revină la normal. Eul liric percepe un moment din haosul primordial, de la începuturile lumii, secvență pe care o cataloghează drept ispită, întrucât depășește limitele pe care le poate gândi mintea umană. Capacitatea senzorială este dusă la extrem. Dimensiunile se amestecă, motiv pentru care poetul se întreabă unde e cerul și unde pământul. Momentul este spontan, iar impactul puternic, deoarece este perceptibilă senzația morții, de vreme ce îndoiala de a se naște pentru a doua oară îi traversează cugetul. Senzația fizică este de amețeală a pleoapelor, simțul vizual fiind primul denaturat. Bătaia piciorului are rolul de a trezi trupul, conștiința, ca un avertisment împotriva alunecării în neant. Versurile ”nicicând depărtarea/ n-a fost mai aproape”[17] exprimă împlinirea dorinței de transcendere.

Simțirea personală a prezenței lui Iisus Hristos derivă din percepția și reprezentarea lui Dumnezeu ca persoană. În poezia *Vecernie*, Nichifor Crainic invită cititorul la un moment de reculegere, creând momentul încărcat de spiritualitate al rugăciunii de seară. Vibrațiile

[16]Valeriu Anania, poezia *În singurătăți*, p.128
[17]Valeriu Anania, poezia *Neant*, vol. *Poeme alese*, p. 22

clopotului care mişcă zarea depăşesc dimensiunea terestră, se răsfrâng în bolta cerească, întorcându-se ca un ecou spre cei care-i percep chemarea. Deşi sunetul pare venit din alt tărâm, poartă chemarea renunţării la veşmântul trecător al vieţii pământeşti. Elementele naturii sunt înnobilate de apropierea de spaţiul de rugăciune, teii purtând odăjdii asemenea slujitorilor bisericeşti. Deoarece rugăciunea este mai puternică în comuniune cu ceilalţi credincioşi, poetul îşi propune recitarea unui Psalm specific Vecerniei, în timp ce la strană s-ar intona cântarea cea mai frumoasă a slujbei de seară, *Lumină lină*, ce conturează atmosfera de taină creată în biserică. În acest decor, poetul are revelaţia prezenţei lui Dumnezeu.

Poezia *Vecernie* este o creaţie care datează din timpul perioadei petrecute în temniţa Aiudului (1947-1962), fiind ulterioară ca apariţie poeziei *Lumină lină*, scrisă de poetul Valeriu Anania şi publicată în numărul XXI al Revistei Gândirea, în anul 1942. Se pune întrebarea dacă Nichifor Crainic cunoştea textul acestei poezii şi dacă există o influenţă a poetului Valeriu Anania asupra sa. Versurile lui Anania gravitează în jurul versului cheie, refren al poeziei: „Lumină lină, lumină senin”[18]. În viziunea poetului lumina capătă materialitate odată ce pătrunde în spaţiul pământean, strălucind în reflecţiile cerului. Cântul tainic intonat la asfinţitul soarelui de smeritele inimi ale credincioşilor sensibilizează sufletul eului liric, potenţând sentimentul de religiozitate. Așteaptă revelația divină, iar modalitatea de realizare a acesteia este lumina. Astfel, lumina ca simbol, devine purtătoare a mesajului divin. Știm că lumina primordială, se identifică Logosului. Pentru poet, lumina este biruitoare, este cea care oferă har și iluminare. Simbol prezent atât în Vechiul Testament, identificat cu Creatorul, cât și în Noul Testament, prin persoana lui Iisus Hristos, lumina devine un model de urmat pentru creștini, care la rândul lor, poartă în suflete reflexia luminii prin chipul și asemănarea cu Dumnezeu.

O altă poezie care exprimă ideea că forța spirituală poate schimba lumea, este *Elegie*. Îndoiala în legătură cu ecoul pașilor săi prin această lume, izvorăște din gândul că va rămâne pentru posteritate nu prin ”meșteșugul vorbei.. nici brațul ce-n putere pe toți i-a biruit”[19] , ci prin poemul durerii. Perceput încă din timpul vieții drept Leul Ardealului, poetul conștientizează faptul că cea mai valoroasă parte a operei sale este poemul suferinței, în care se înmănunchiază efort, conștiință, luptă. Apostol al durerii, rapsod vestit în toate părțile lumii, impresionează prin amprenta vocii. Este amintit mitropolitul Grigorie al Ungrovlahiei, care primește titlul onorific de locțiitor al tronului episcopal din Cezareea Capadociei. Din anul 1925 acest titlu este acordat patriarhului Bisericii Ortodoxe Române. Cântecele, armoniile prezente în poezia *În singurătăți* se continuă în *Elegie*, prin intermediul lăutei. Durerea cântată scoate în evidență viața plină de jertfelnicie și umilință dusă de Iov, cel curat la suflet. Conștientizarea faptului că desăvârșirea spirituală se face doar prin călirea trupului, fără slava belșugului și a frumuseților trecătoare, îndeamnă la cumpătare, echilibru și asumarea crucii personale. Poezia este o încununare a meditațiilor asupra sensului existențial.

Spațiul în care trăim se configurează într-o lume a Iov-ilor, a celor care primesc cu supunere toate greutățile și suferințele, fără să crâcnească, lume ce coexistă cu cealaltă categorie, a celor care duc o viață ușoară, beneficiind de diferite daruri.

O altă trăsătură a lumii distopice prezentate de Anania, pe lângă înstrăinare, este cea a libertății individului. Libertatea de gândire, de conștiință este esențială pentru prosperitatea spirituală și emoțională a individului, care trebuie raportată la societatea în care trăim. Cea mai periculoasă formă de sclavie nu este cea de care ne ferim, nu este cea care ne constrânge din exterior, ci este cea de care nu suntem conștienți. Cu cât nivelul spiritual al unei persoane este mai ridicat, cu atât mai justificată este aspirația spre libertate.

[18]Valeriu Anania, poezia *Lumină lină*, vol. *Poeme alese*, p. 130
[19] Valeriu Anania, poezia *Elegie*, vol. *Poeme alese*, p.159

Prin poezia sa, Anania propune purificarea morală prin literatură, artă, prin cunoaștere. Își creează propriul sistem de gândire, care are la baza ideea că artistul/poetul nu copiază creația divină, ci oferă ceva similar acesteia. Pentru Anania, actul artistic este sacru.

**BIBLIOGRAPHY**


Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, Editura Limes, Cluj 2005

Valeriu Anania, *Poeme alese*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998

Cristian Bâdiliță, *Mircea Eliade, întâlnirea cu sacrul*, Editura Vremea, București, 2017

Constantin Ciopraga, *Amfiteatru cu poeți*, Editura Junimea, Iași, 1995

Nichifor Crainic, *Poezii alese 1914-1944; Șoim peste prăpastie*, Editura Roza vânturilor, București, 1990

Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Editura Babel, București, 2014

Constantin Cubleșan, *Curs introductiv de estetică generală*, Editura Aeternitas, Alba Iulia, 2002

Brian Greene, *Universul elegant. Supercorzi, dimensiuni ascunse și căutarea teoriei ultime*, Editura Humanitas, București, 2008

Karl Jaspers, *Texte filosofice*, Editura Politică, București, 1986

Ioan Pintea, *Reflecții inegale*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de arhid. Ștefan Iloaie, Cluj- Napoca, Editura Renașterea, 2001

Mina-Maria Rusu, *Poetica sacrului*, Editura Institutul European, Iași, 2005

Dumitru Stăniloaie, *Rugăciunea lui Iisus și experiența Duhului Sfânt*, Editura Deisis, Sibiu, 2003

# *INTERCULTURAL INTERESTS WITHIN THE JUNIMEA SOCIETY*

**Cristina Pretorian**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: In this paper I will try to reveals the socio-cultural strategies through which the Romanian intellectuals from 1864, members of the Junimea Society from Iaşi, manage to outline an intercultural dialogue, to influence and to accomodate with the changes in structure of the Romanian society. Interculturalism as a way of approach is linked everywhere, all over the world, to the idea of multiculturalism, ethnic and religious plurality, problems that need to be managed both in terms of political, social and economic perspectives. The issue discussed has it's own history that can be found at the beginning of the 19th century in the Romanian context, but it has became an issue peculiar to the modern and social order related directly and obviously to the social interaction which define the structure and the function of the social system.*

*Keywords: diversity, ethnic plurality, intercultural dialogue, interculturalism, multiculturalism*

În mod evident, interculturalitatea se asociază ideilor de multiculturalism, pluriculturalism, aşadar de pluralitate etnică şi confesională, aspecte necesar a fi gestionate atât din perspectivă politică, socială, cât şi culturală.

Tema propusă spre analiză vizează o problematică cu un istoric particular, care în context românesc îşi găseşte debutul pe la jumătatea secolului al XIX-lea, şi care a devenit specifică societăţii moderne, fiind legată evident de interacţiunile sociale, ce definesc nu numai structura şi funcţionalitatea sistemului social, ci şi ordinea socială.

Astfel, reprezentanţii unei părţi a elitei intelectualităţii din România mijlocului de secol XIX au fost de acord că procesul dezvoltării societăţii româneşti impune obligatoriu dezvoltarea structurilor ei, conformându-se modelului occidental. Progresiv, dezacordul dintre aceştia s-a adâncit din cauza ritmului şi modalităţilor concrete de modernizare, conducând la conturarea a două grupări în cultura din România, tradiţionalişti şi moderniști.[1]

Tradiţionaliştii considerau că acest proces de modernizare trebuie realizat într-un ritm moderat, care să ţină cont de problemele reale româneşti, pentru a nu se crea discontinuităţi la nivel de tradiţie autohtonă. Direcţia pe care o propuneau aceştia viza schimbarea în continuitate, pentru ca structura tradiţională să nu aibă de suferit, în ideea că acest lucru ar atrage după sine o pierdere sau o diminuare a specificului naţional.

În acest context, înfiinţarea Societăţii Junimea la Iaşi la mijlocul secolului al XIX-lea a reprezentat un moment de maximă importanţă. Acţiunile junimiştilor se aflau în dezacord cu bazele pe care societatea românească încerca să-şi croiască o cultură. În concepţia lor, acestea nu puteau reprezenta un fundament valid al culturii naţionale. Fără a minimiza rolul generației anterioare, junimiştii criticau ritmul rapid pe care paşoptiştii încercaseră să îl imprime procesului de modernizare a culturii. Ei considerau că principiile pe care reprezentanţii paşoptiştilor le împrumutaseră din ideologiile Occidentului[2] trebuiau transformate în instituții durabile, aspect realizabil din punctul lor de vedere doar în cadrul unui proces îndelungat, dar cu siguranţă mai fecund. Noua orientare era direcţionată spre cultura germană de către un grup de tineri entuziaşti, decişi să imprime un suflu nou culturii noastre şi să traseze un curs mai dinamic. Cei cinci membri fondatori, Iacob Negruzzi, Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti și Titu Maiorescu, fuseseră şcoliţi în spațiul german, iar

[1] http://www.tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2012/02/cosereanu2011.pdf
[2] Zigu Ornea, *Junimea și junimismul*, București, Editura Minerva, 1998, p. 182.

acest aspect a impus o schimbare în societatea românească, prin renunţarea la orientarea de până atunci, mai degrabă către spaţiul francez. Această orientare germană – putem vorbi chiar de un „filogermanism", aşa cum se pronunţă şi Zigu Ornea[3] – nemulţumeşte la început, întrucât în mod tradiţional, românii erau obişnuiţi să privească spre modelul cultural francez. Însă îndepărtarea junimiştilor de Franţa nu este doar rezultatul educaţiei primite în învăţământul german, întrucât se ştie că junimiştii erau, în principiu, conservatori, mai ales într-un context în care Franţa secolului al XIX-lea era, prin excelenţă, revoluţionară. Istoricul Alexandru Zub consideră că „Junimea reprezintă nu doar un complex structural ideologic, estetic sau literar, ci şi o stare de spirit caracterizată prin trăsături precum rigoare, adevăr, lucididate, specificitate şi elan creator original. Aceste câteva trăsături nu se aplică strict creaţiilor literare, ci se traduc şi în modelul de spirit public pe care Junimea încearcă să îl impună, al românului cultivat, critic într-un sens constructiv şi nu negativ, şi care se implică activ în viaţa societăţii."[4]

Astfel, fenomenul cultural reprezentat de societatea ieşeană Junimea, începând cu anul 1863 şi continuând până spre sfârşitul secolului al XIX-lea, se defineşte ca o mişcare de sinteză şi de aplicare ferventă a spiritului critic. Aşa cum am menţionat, junimismul a recunoscut meritele înaintaşilor, dar s-a raportat critic la generaţia paşoptistă (1830-1860), înregistrând fenomene de ruptură şi de continuitate cu direcţia iniţiată de Mihail Kogălniceanu în „Dacia literară". Idei şi teme precum promovarea unei literaturi originale, cu specific românesc, combaterea imitaţiilor aride şi aplicarea principiilor valorice în actul critic se completează cu o ideologie nouă, un discurs autentic intercultural, o raportare a literaturii române la cea europeană prin aplicarea criteriilor estetice unice.

De asemenea, era abordată teoria formelor fără fond care acuza imitarea sterilă a formelor, a valorilor occidentale, preluate mult prea rapid, şi deci superficial, de către societatea românească. Se considera că toate acestea confereau ansamblului cultural românesc un caracter efemer, complet nefolositor intenţiei de a clădi o cultură naţională care să poată stârni admiraţie şi respect.

Pentru combaterea acestor false principii directoare, junimiştii au propus o schimbare fundamentală, aducând în prim-plan rolul atitudinii critice, întrucât considerau că la temelia dezvoltării culturale trebuie să se afle o selecţie drastică. În viziunea lor, era necesar ca toate operele, fie literare, fie ştiinţifice, să fie trecute printr-un filtru critic, pentru a avea certitudinea că îndeplinesc principiile obligatorii pentru a putea fi categorisite drept valoroase.

În plus, tradiţionaliştii susţineau importanţa descoperirii şi a conservării valorilor originare, nefalsificate, autentice ale poporului român, considerând că acolo rezidă acel filon vital, esenţa neamului românesc.

În acest sens, este de menţionat una dintre tezele centrale ale ideologiei junimiste, trasată de Titu Maiorescu, care viza evoluţia organică a culturii şi, inevitabil, a societăţii. Ideea de bază promovată de această concepţie era aceea că ansamblul unei culturi reprezintă un organism care urmăreşte propriile legi de dezvoltare, astfel că acesta evoluează treptat, în conformitate cu nivelul de dezvoltare a societăţii. Acest evoluţionism reprezintă, aşadar, „cheia concepţiilor filozofice, politice şi culturale."[5]

Maiorescu face câteva observaţii şi asupra dezvoltării a ceea ce reprezenta la momentul respectiv cultura românească. Acesta consideră că din momentul separării de „barbaria orientală", românii s-au limitat doar la preluarea formelor, fără a avea în vedere şi fundamentele. Maiorescu consideră că toată cultura noastră se limitează la imitaţie şi la simpla reproducere, iar concluzia lui este cât se poate de clară: „zidirea naţionalităţii române

[3] Zigu Ornea, *op.cit*, p.138-139
[4] Al. Zub, *Junimea. Implicaţii istoriografice, 1864-1885*, Iaşi, Editurea Junimea, 1976.
[5] Lucian Boia, *Istorie şi mit în conştiinţa naţională*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2010, p. 114

nu se poate aşeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul". La o analiză mai profundă a textului, se poate observa că Titu Maiorescu nu se limitează doar la accepţia culturală a termenilor. În timp ce forma ilustrează doar cadrul exterior al unei civilizaţii, fondul se regăseşte în moravuri, în conţinutul sufletesc, în „straturile profunde ale civilizaţiei unui popor, trăsăturile sale caracteristice ancestrale, moravurile configurate de-a lungul unei evoluţii îndelungate".[6]

Era necesar ca evoluţia să se facă astfel de la fond la forme, deoarece formele trebuie să reprezinte reflecţia naturală a fondului, asigurând astfel specificitate fiecărei culturi în parte. În contextul dat, paşoptiştii au contribuit la realizarea unui proces ce presupunea preluarea precipitată şi aproape inconştientă a unor forme fără fond, aplicate apoi pe un fond total neadecvat. Astfel, ceea ce unii numeau cultură românească era în fapt o construcţie cu o constituţie firavă, lipsită de consistenţă şi de fundament.

Incontestabil, teoria formelor fără fond a avut un rol esenţial în dezvoltarea culturii şi a societăţii româneşti, întrucât a urmărit să demonstreze că procesul acesta grăbit de modernizare a structurilor culturale ale României necesita o reevaluare şi o reconstrucţie lentă, cu metodă şi cu spirit critic. Deşi extrem de dură, contestarea acţiunilor generaţiei paşoptiste a fost complet justificată – „căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că în momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi şi această formă binefăcătoare a vieţii omeneşti; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, şi dacă stăruieşte în ea, atunci dă un exemplu mai mult pentru vechea lege a istoriei: că în lupta între civilizarea adevărată şi între o naţiune rezistentă se nimiceşte naţiunea, dar niciodată adevărul."[7]

Faptul că junimiştii au impus necesitatea dezvoltării culturii în direcţia spiritului critic şi a adevărului ca principiu fondator nu a rămas fără consecinţe. După momentul formulării teoriei formelor fără fond, producţiile literare şi ştiinţifice au fost realizate în concordanţă cu aceste principii esenţiale şi au condus la edificarea unei culturi autentice, cu specific naţional.

Pe de altă parte, moderniştii considerau că procesul de modernizare a societăţii româneşti trebuie realizat brusc şi brutal, fără să se ţină cont de tradiţii, şi că trecutul nu trebuie să împiedice evoluţia. Xenopol, membru al aceleiaşi societăţi junimiste, susţinea această teorie, care promova ideea că este de neimaginat progresul fără suferinţă socială, întrucât de-a lungul istoriei, toate societăţile au fost marcate de numeroase conflicte interetnice, concretizate uneori în adevărate crize de identitate.

Adevărata modernizare a societăţii româneşti s-a înfăptuit însă după anul 1864 şi s-a petrecut mai degrabă prin politic, mai puţin prin economic, cum s-a întâmplat în cazul multor state occidental-europene. Prin programul promovat şi prin modalităţile de manifestare, Societatea Junimea a conturat dialogul intercultural pe care l-a concretizat prin celebrele Prelecţiuni populare, prin întâlnirile săptămânale, prin înfiinţarea de instituţii de învăţământ şi de tipografii, prin editarea de reviste şi jurnale, contribuind astfel la crearea doritei diversităţi culturală. Scopul întrunirilor viza conturarea unor principii comune de cultură legate de promovarea de valori. De asemenea, dezbaterile organizate sub egida societăţii abordau diverse subiecte, de estetică, filosofie, istorie, filologie.

Societatea a avut adepţi şi în Transilvania: I.G. Meşotă şi G. Munteanu din Braşov, E. Brote şi I. Bechnitz din Sibiu. În plus, a reuşit să atragă majoritatea studenţilor români, membri ai societăţii studenţeşti România Jună din Viena şi o parte a redactorilor ziarului transilvan „Telegraful român". În perioada în care s-a aflat la „Tribuna", Ioan Slavici s-a preocupat de răspândirea principiilor junimiste şi în Transilvania.

Este de necontestat preocuparea Junimii pentru problemele culturii, mai ales pentru literatură, însă nu putem să nu acceptăm ideea că s-a simţit lipsa unei ideologii unitare. Cu

[6] Zigu Ornea, *op.cit*, p.141
[7] Titu Maiorescu, *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, în Revista Convorbiri Literare, 1868.

toate acestea, rămâne remarcabilă legătura spirituală a membrilor ei, precum şi aceea datorată unor personalităţi marcante ale vremii care au admis supremaţia societăţii şi distincta individualitate a lui Maiorescu. Continuând programul lansat de Mihail Kogălniceanu la „Dacia Literară", dezvoltând ideile lui Russo, Alecsandri, Odobescu sau Haşdeu, Junimea a reuşit să imprime culturii române o direcţie nouă, prin care s-a opus latinismului, a combătut provincialismul, a reprezentat liantul românilor din toate provinciile ţării şi a contribuit la dezvoltarea limbii române moderne prin impunerea normelor limbii literare.

Promovarea interculturalităţii, precum şi dialogul intercultural receptat ca formă de abordare transformă Junimea într-o societate eclectică în cadrul căreia membrii erau înzestraţi cu ample şi diverse cunoştinţe, iubitori de literatură şi de ştiinţe, atribute care au determinat o certă evoluţie. În această accepţie, putem spune că interculturalitatea caracterizează demersurile şi realizările Societăţii Junimea, la care se adaugă şi Prelecţiunile cu tematica lor diversificată, incluzând expuneri publice ştiinţifice despre estetică, despre limbă, despre scriere.

De amintit că după anul 1972, întâlnirile din cadrul Junimii au fost reluate la Muzeul Literaturii din Iaşi, sub acelaşi specific riguros şi sub aceeaşi deviză, *Intră cine vrea, rămâne cine poate*. După o perioadă de funcţionare cu mici întreruperi, acestea au înregistrat o relansare semnificativă după anul 1989. Într-un context în care pare că sistemul de valori s-a schimbat radical, iar faptele şi locurile sfinte ale acestei naţiuni sunt trecute în derizoriu, indiferenţă, ignoranţă, îndrăznim să rememorăm ce se întâmpla altădată la Junimea lui Pogor, Maiorescu, Xenopol şi atâţia alţii sau chiar la Junimea nouă cea de după 1989, când cenaclul şi Prelecţiunile şi-au reluat activitatea. Preocupările interculturale, diversitatea temelor, atmosfera sunt remarcabil susţinute prin conferinţe de mare ţinută şi de prelectori precum Adrian Marino – „Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter", Iorgu Iordan – „100 de ani de teatru românesc", Eugen Coşeriu – „Limbaj şi poezie", Gh. Ivănescu – „Preocupări filologice în epoca Junimii", Alexandru Dima – „Personalitatea lui Titu Maiorescu", Ştefan-Marius Milcu (medic, biolog şi antropolog român) – „Determinism şi incertitudine în medicină", Vasile Pavelcu (eseist şi psiholog) – „Psihologie şi literatură", Zigu Ornea – „Actualitatea operei lui Constantin Stere", Valentin Silvestru – „Dramaturgia românească – o necunoscută de 200 de ani" şi „Viaţa şi moartea ideilor" etc.

Concluzia acestui studiu dedicat preocupărilor interculturale în cadrul Societăţii Junimea este că acestea se constituie într-o adevărată moştenire culturală. Principiile pe care le-a impus această mişcare au avut un impact important asupra dezvoltării culturii, precum şi asupra întregii societăţi autohtone. Prin atitudinea critică şi constructivă pe care au manifestat-o în contestarea „modalităţii de înfăptuire a procesului de civilizare în spaţiul românesc (şi nu procesul în sine)"[8], junimiştii au pus bazele reorganizării şi reconstrucţiei modernităţii româneşti. Conceptele Junimii constituie fundamentul dezvoltării ansamblului cultural românesc până spre mijlocul secolului al XX-lea.

## BIBLIOGRAPHY


Alexandrescu, Sorin, *Paradoxul român*, Bucureşti, Editura Univers, 1998.

Alexandrescu, Sorin, *Junimea, discurs politic şi discurs cultural*, în *Privind înapoi, modernitatea*, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa naţională*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2010.

Călinescu, G., *Junimea. Momentul 1870. Epoca lui Carol I*, în *Istoria literaturii române de le*


[8] Z. Ornea, *op.cit.*, p.193

*origini și până în prezent*, ed. a II-a revăzută și adăugită de Alexandru Piru, București, Editura Minerva, 1985.

Cozma, Teodor, *O nouă provocare pentru educație: interculturalitatea*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Cucoș, Constantin, *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*, Iași, Editura Polirom, 2000.

Maiorescu, Titu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*, la adresa: http://www.autorii.com/scriitori/titu-maiorescu/in-contra-directiei-de-astazi-in-cultura-romana-text.php;

Maiorescu, Titu, *Literatura română și străinătatea*, în *Critice*, vol. II, București, Editura Minerva, 1973.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Mihăilescu, Vintilă, *Fascinația diferenței*, Bucureşti, Editura Paideia, 1999.

George Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, București, Editura Minerva, 1998.

Ornea, Zigu , *Junimismul*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

Ornea, Zigu , *Junimea și junimismul*, București, Editura Minerva, 1998.

Plugaru, Liviu, Pavalache-Ilie, Mariela, *Educație interculturală*, Sibiu, Editura Psihomedia, 2007.

Zub, Al., *Junimea. Implicații istoriografice: 1864-1885*, Iași, Editurea Junimea, 1976.

http://www.tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2012/02/cosereanu2011.pdf

# *EUROPEAN MIGRATION AND STORIES OF INTERCULTURAL IDENTITY*

**Carmen Raicu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The writing of this paper was motivated by my interest in presenting the ways and means through which language, narrative in particular, displays its power to voice experiences. Stories bring into light shared understandings of life events, in order to reshape and transform individual and collective realities. I will try to present migration as a social phenomenon and as a social experience dominated by intercultural identity. The local expression of identities in narrative discourse and social processes that surround migration are on focus in this analysis.*

*Keywords: Narrative, stories, migration, language, intercultural identity.*

The challenge of diversity of multicultural societies has become a topic of contemporary debate in modern society. Cultural diversity is evident, as many societies include different ethnic, religious, cultural and other communities, with more or less distinct ways of life. What's common for the individuals and groups, whether based on ethnicity, language, religion, or sexual identity, is that they demand full and equal inclusion in society and recognition of their particularistic identities.

Multiculturalism comes as a comprehensive response to cultural and ethnic diversity that aims to accommodate the competing cultural options in a society.

In an era of globalization, European integration, mass migration, and challenging patterns of political participation and welfare state provision, the precise shape and structure of citizenship in Europe seems to be altering.

According to John Meyer (2000), European identities today remain plastic and open to multiple interpretations. They are neither defined primordially from within, nor simply imposed politically from without. They emerge instead from the confluence and blending of a variety of projects and processes.

Migration, whether voluntary or imposed, temporary or permanent, is accelerating. Along with new forms of communication, it enables unprecedented cultural displacement, renewal, and creation between and across origins and destinations.

The European cultural identity is conceived as both collective and individual. Europe draws its strength from its polysemy, which has allowed an incremental, polyvocal, continuous interpretive work.

The European narrative of "unity in diversity" points to a new style in imagining a community where change and diversity assume a different significance.

Anthony Smith (1992) sees national identity as deeply rooted in common memories and myths, a shared culture, a sense of being one people on one territory, with a common destiny and thus, the same rights and duties.

On the basis of an overview of elements that might form a European identity, Smith famously concluded that is, at worst, 'a patchwork memoryless scientific "culture" held together solely, by the political will and economic interests' (Smith, 1992); and, at best, a 'family of cultures'. In any case, it would hardly be sufficient to support the development of a layer of collective identity superimposed on the multiplicity of national ones, and best thought of as a kind of space favourable to the diffusion and reciprocal, although uneven, exchange of different cultural traditions.

Migration is important not only due to its significant percentage of representatives, but also because of its economic, social and psychological impact it has in modern society.

As a process, immigration involves a continuous definition and redefinition of one's identity and of one's membership into larger communities. Life stories analysts and social psychologists see it as one of the landmark events in the life of individuals and groups.

Immigrants are often seen as taking over the host country and imposing their own life style, language and customs and there is an abundance of stereotypes and images.

A focus on immigrants and their identity can also help defeat overgeneralization and stereotyping and show the complexity of immigrant realities and experiences. Stereotypes are in fact often the result of a lack of knowledge about immigrants. Anthropologist Rosaldo (1993) stresses the relationship between stereotyping and ignorance and argues for the importance of listening to what people say about themselves.

In response to new migration, there are simultaneous tendencies toward open and closed borders. Opinion polling suggests that sizable majorities across the globe believe their national ways of life are threatened by global flows of people and things. In other words, their cultures are under threat. At the same time, they feel unable to control their individual destinies. In other words, their subjectivities are under threat. Majorities around the world oppose immigration, largely because of fear.

The countries and peoples of East-Central Europe have had their own stories about what it means to be European. Migration phenomena leave a confusing setting for evaluating the impact of population movements on European identity.

The new East-European movers are making, according to Adrian Favell, a new European space of movement and fulfilling a new idea of European citizenship; but they are also being shuffled into economic roles in the West European economies. At the same time, a negative political scenario continues to react to these migrants as "immigrants" rather than "free movers". Identity can be mobilized negatively on this issue if migrants are seen by domestic populations as threats rather than benevolent economic complements to domestic economies.

An evaluation of the future of the new European migration system needs to stress both dimensions of the Europe it is building. Yes, the integrating Europe of mobility promised by demographers and economists is happening. But the system they are moving into is more often than not a system based on a dual labor market – in which East Europeans will take the secondary, temporary, flexible roles based on their exploitability in terms of cost and human capital premium. Europe thus comes to resemble the US–Mexico model: where East– West movers do the 3D jobs or hit glass ceilings, and where underlying "ethnic" distinctions between East and West are unlikely to disappear.

Anna de Fina states that " the importance of developing knowledge on the self-perception and identity formation among immigrants has been recognized by anthropologists studying new immigrant population (see for example Chavez 1992, 1994; Rosaldo 1993). They argue that such knowledge may for example, lead to a better understanding of the factors that help immigrants integrate or that, alternatively, prompt their isolation within the host society".

Language is central to the expression of identity because it is not a reflection of our apprehension of reality; it is not a "conduit" (Reddy 1979) for thought, but rather a constitutive aspect of our experience in the world. We cannot understand and share experience if we do not express it linguistically. The way we express our experiences is as part of those experiences as the material and psychological processes that prompted our telling of them.

Identities emerge through the narrators' manipulation of linguistic choices that construct specific relationships with aspects of the story worlds depicted, of the interactional world in which the stories are told, and of the social context that frames the more local context. Although these relationships are always simultaneously created, the analysis can

focus on one or the other in order to highlight a particular aspect of the construction of identity. When we focus on the relationship between linguistic choices (such as choice of pronouns, of voicing devices or identifying expressions) and specific story worlds, we can gain insight on the roles that speakers assign to themselves and others in those story worlds, and therefore examine ways of representing the self in those circumstances. In this type of analysis, we address a level of identity that is more projected than openly discussed. Comparison of the positioning of narrators with respect to different story worlds can lead us to discover commonalities or differences in the representation of the self from one world of experience to another.

Tracing the multiple connections between particular identity claims or self representations and the contexts that interact with them is extremely complex, but is also a necessary task if one is to avoid both essentialist claims and anecdotal analyses. If on the one hand it is true that the identities that people build in discourse are never the same, are partly co-produced with the interlocutors, and are highly sensitive to the constraints of the interactional context, on the other hand it is also true that local contexts are framed by social and historical circumstances and that narrators rely on implicit and shared understandings about themselves and others, on dominant ideologies and on established social relationships.

Focus on linguistic phenomena does not imply that identities are directly related to linguistic choices. Rather, identities emerge through the interplay between linguistic choices, rhetorical and performance strategies in the representation of particular story worlds, and the negotiation of such representations in the interactional world. Negotiations involving not only narrators and interviewers but also other participants in the interaction, often show how the construction of particular identities is subject to conflicts and reformulations. Identities are "achieved" not given, and therefore their discursive construction should be seen as a process in which narrators and listeners are constantly engaged. The analysis of identity as discursive work requires therefore consideration of the discursive mechanisms through which narrators convey, negotiate, contest, discuss, certain identities, of the ways in which such identities are negotiated with other interactants, and of the relationships between identities and particular contexts of experience, represented in and through story worlds.

Narratives dramatically vary according to structure, content type, social function, and interactional organization. Thus, while stories are usually conversational events whose topics are not pre-established, many other types of narratives develop around topics that have been previously stipulated, such as court narratives or elicited accounts of personal or social events. While stories have a specific point, other kinds of narratives, such as autobiographies or historical chronicles, do not have one single point. While stories depict discrete events, habitual narratives tell events that used to take place over and over again. While many stories are told to amuse and entertain, others are told to inform, to accuse, to argue, only to mention some of their possible functions.

Narrating is seen as a discursive practice, i.e. a form of social practice centered on discourse (Fairclough 1989) that both reflects social beliefs and relationships and contributes to negotiate and modify them. Through narratives people create and negotiate understandings of social realities, but they also continuously modify the social relationships that exist among them and also, potentially, with others who are not present in the interaction. The relationship between narrative and identity is seen here as operating at different levels:

a. At one level, identity can be related to narrators' adherence to cultural ways of telling through the articulation of linguistic and rhetorical resources. Narrators draw on, and creatively build upon, shared narrative resources such as story schemata, rhetorical and performance devices, styles, that identify them as members of specific communities;

b. At another level, identity can be related to the negotiation of social roles (both local and global) that conform or oppose the ones attributed to narrators by communities and

individuals. Narrators use stories as stages for the enactment, reflection or negation of social relationships and concretely contribute to perpetrate or modify them ;

c. Yet at another level, identity can be related to the expression, discussion and negotiation of membership into communities. Central to such process is the categorization of self and others and the negotiation of beliefs and stances that help narrators identify themselves as members of groups or distinguish themselves from members of other groups.

Storytelling, as other discourse activities, is seen here as situated discursive practice (Fairclough 1989) in the sense that it both obeys and creates social rules, understandings, and roles. Furthermore, storytelling, like other discursive practices, rests on socially shared meanings, conceptions and ideologies (vanDijk 1998), establishing a constant dialogue (Bakhtin 1981) with them, but also generating new meanings and new behaviours. Among the central functions of storytelling is that of presenting and representing identity. In this framework narrating is a way of talking about the self, but also a way of practicing certain types of identity in specific interactional contexts.

Narrative is one of the privileged forms used by humans to elaborate experience. Narratives are highly spontaneous and at the same time highly organized texts both in the way they are structured, and in the way they are inserted in conversation (Labov &Waletzky 1967/1997; Labov 1972; Jefferson 1978); for this reason they can be recognized and analyzed as a specific and highly constrained discourse genre. Labov's appreciation of the highly spontaneous character of narratives led him to use them as a central tool for his study of the vernacular language, since he thought that when people narrate their experience, they get involved and become less self conscious of the way they speak.

Stories provide a powerful occasion for narrators to classify and evaluate characters and their actions against implicit or explicit norms and values. Since stories typically deal with violations of expected courses of actions, narrators are able to present moral stances that confirm or refute generally held positions and values and therefore to evaluate themselves and/or others as members of groups holding or rejecting moral values and social norms.

In storytelling, many linguistic devices, such as tense, reported speech or pronoun switching, allow narrators to replay their experiences for an audience as if these were taking place before their eyes. Discourse, and narrative in particular, represent the point of intersection between the expression of individual feelings and representations and the reflection upon and construction of societal processes, ideologies and roles. By analyzing narratives we analyze not only individual stories and experiences, but also collective social representations and ideologies.

Within the current reconceptualization of identities and cultures, Europe's narrative of *unity in diversity* is becoming less of a smokescreen and more of an asset. For an increasing number of Europeans, it is not so contradictory or awkward with respect to how they come to terms with the other, equally complex contexts of their everyday experience. of the self from one world of experience to another. The specificity of Europe, on which we should focus more attention, is the degree of explicitness and 'publicness' of this, so that its rituals and myths appear as such. For some this evidence of the constructed character of European narratives is enough to destroy them, or at least diminish their relevance for identity.

European citizenship represents a new legal reality that challenges the conventional link between stateness and citizenship and plausibly has radical implications for the future of democracy. However, the legal aspect of citizenship is not the only one that we should encounter as the concept includes a person's economic, social, cultural and political status within a polity.

Europe historically has been made, unmade, and remade through the movements of peoples.

Identities are bound to interactional contexts through their connections with participant frameworks and speech events. At another level, the context of narrative identities is given by much wider social circumstances which constitute the broad framework for the attribution to self and others of membership into ethnic, social, economic categories. Yet at another level, the story world in which both interactional frameworks and worlds of experience are re-presented provides a further, represented, context. Although it is true that the expression and negotiation of identities may connect these different contexts, it is also true that the analysis of ways in which contexts interact with identities is necessarily selective and interpretive. Focus on local identity displays may take the analyst deeper and deeper into the dynamics of a specific interaction and of the participation framework of an event, while focus on the narrators' management of represented identities may take her further and further away from the local context and deeper into the relationship between self representation and experience of the world.

Identities are not merely mental concepts, but the processes of construction and negotiation of identities certainly draw from and contribute to mental representations. On the other hand, identities are not just discursive constructions emerging in local interactions. They reflect and constitute in complex ways ideologies and representations of roles and relationships that go beyond the immediate context of interaction, and that often only become apparent when we transcend the boundaries of local discourse and look at other contexts and speakers. Partners in interaction develop creative understandings of categories that are already charged with social meanings, that are used in other practices outside the local discourse and whose implications are in many ways tacitly presupposed by interactants. For example, interactants build on intertextual relations, creating subtle links with discourses that are circulated in the larger social world, and building new meanings over the old ones, or reaffirming certainties and stereotypes.

Today, more and more people, according to Toby Miller, feel as though they do not belong, more and more people are applying to belong, and more and more people are not counted as belonging. We can conclude that it is a crisis of culture and population, of living together.

## BIBLIOGRAPHY


**Bakhtin, M,** (1981), *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.

**Chavez, L,** (1992), *Shadowed lives. Undocumented immigrants in American Society,*Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Orlando.

**Checkel, Jeffrey T, and Peter J. Katzenstein**, (2009), *European Identity*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Currie, Samantha**, (2008), *Migration, Work and Citizenship in the Enlarged European Union*, Ashgate Publishing Limited, England.

**De Fina, Anna**, (2003), *Identity in narrative: a study of immigrant discourse*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.

**Elliott, Emory, Jasmine Payne and Patricia Ploesch**, (2007), *Global Migration, Social Change, and Cultural Transformation*, Palgrave Macmillan, United States of America.

**Fairclough, N.** (1989), *Language and power,*London: Longman.

**Favell, Adrian** (2009), *Immigration, migration and free movement in the making of Europe,* Vol. *European Identity*, Ed. by Checkel, Jeffrey T, and Peter J. Katzenstein, Cambridge University Press, Cambridge.

**Jefferson, J.** (1978), *Sequential aspects of storytelling in conversation.* In J. Schenkein (Ed.), *Studies in the organization of conversation,* New York: Academic Press.

**Labov, W. and Waletzky, J.** (1967/1997), *Narrative Analysis: Oral versions of Personal Experiences,* In J. Helm (Ed.), *Essays on the verbal and visual arts,* University of Washington Press, Seattle/London.

**Lister, Michael and Emily Pia**, (2008), *Citizenship in Contemporary Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

**Menz, Georg and Alexander Caviedes**, (2010), *Labour Migration in Europe*, Palgrave Macmillan, UK.

**Meyer, John W.** (2000), *The European Union and the Globalization of Culture.* Paper presented at the workshop on Institutional Approaches to the study of the European Union (March), Arena Centre for European Studies, University of Oslo, Oslo.

**Miller, Toby** (2007), *Culture, Dislocation and Citizenship,*Vol. *Global Migration, Social Change, and Cultural Transformation*, Ed.by Elliott, Emory, Jasmine Payne and Patricia Ploesch, Palgrave Macmillan, United States of America.

**Reddy, M**. (1979), *The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about*
*language.* In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (pp. 284–324). Cambridge: Cambridge University Press.

**Rosaldo, R**. (1993), *Meaning and truth. The remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press.

**Sassatelli, Monica**, (2009), *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Palgrave Macmillan.

**Smith, A.D.** (1992), '*National Identity and the idea of European Unity', International Affairs,* 68.

**van Dijk, T**. (1998), *Ideology. A multidisciplinary approach.* London: Sage.

## *A BRIEF INTRODUCTION TO ROMANIAN SYMBOLISM*

**Raluca Nicoară (Bledea)**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca**

*Abstract: Romanian symbolist poetry is a literary revolution, a fusion, an openness to the great values that appeared at the end of the 19th century. The most important Romanian critics and foreigners, a number of schools, directions have placed symbolism on one of the highest levels, on the scale of universal literary values, which represented a great step towards modernity. Romanian symbolism knows several aesthetic-theoretical stages. The first stage of the beginning is also a period of experiment, theoretical, without aesthetic consciousness. The second stage is one of maturity, refinement, fullness, apogee, deepening, and the last stage is declining. Romanian symbolism was built and took root due to theoretical, literary texts, literary manifestos, poetry, prose, dramaturgy, constituting a doctrine, a direction towards Europeanization, immortality of Romanian literature.*

*Keywords: symbolism, values, modernism, representatives, schools, directions.*

Simbolismul românesc s-a clădit și a prins rădăcini datorită textelor teoretice, literare, manifestelor literare, poeziei, prozei, dramaturgiei, constituindu-și o doctrină, o direcție spre europenizarea, nemurirea literaturii române „Poezia românească și, mai apoi, proza și dramaturgia au fost încă din primele momente ale nașterii curentului într-o relație de împrumut și de schimb cu literatura europeană, propunând chiar manifeste de consistență simbolistă.”[1] Cei mai de seamă critici români și străini, o serie de școli, direcții au plasat simbolismul pe una din cele mai înalte trepte pe scara valorilor literare universale, ceea ce a reprezentat un pas mare spre modernitate.

Apărând la sfârșitul secolului al XIX-lea, poezia simbolistă românească este o revoluție literară, o fuziune, o deschidere spre marile valori, sincronizându-se cu cea europeană „Ca și în alte literaturi, am putea spune mai exact în istoria poeziei europene, simbolismul modernizează poezia românească, aducând-o la nivel continental, chiar dacă nu întotdeauna prin capodopere”[2]. Ea nu se naște ca o reacție împotriva sămănătorismului, a epigonilor eminescieni, „n-a apărut ca reacție față de o anume orientare strict artistică... El nu numai că n-a respins parnasianismul, dar și l-a încorporat... el n-a revoluționat sensibilitatea în felul în care a făcut-o simbolismul francez”[3], ci este un alt mod de exprimare artistică, un nou produs al orașului care-și lărgește domeniile de inspirație ca și în Franța „O primă caracteristică a poeziei simboliste românești, era tematica citadină; acest lucru se explică prin faptul că după 1900 apare o nouă sensibilitate, ce depășește eminescianismul și poezia de inspirație rurală, apare deci o nouă psihologie poetică”[4].

Reprezentanții care figurează și se încadrează în această nouă direcție literară a curentului sunt: Alexandru Macedonski, Alexandru Obedenaru, Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Mircea Demetriad, Iuliu Cezar Săvescu, Ion Minulescu, George Bacovia, Dimitrie Anghel, Ovid Densusianu, D. Karnabatt, Gh. Orleanu, Constant Cantilli, Cincinat Pavelescu, M. Cruceanu, Alex. Gherghel, Gabriel Donna, D. Iacobescu, N. Budurescu, I. M. Rașcu, Emil Isac, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, Horia Furtună, Eugeniu Ștefănescu-Est, Radu Teculescu, B. Fundoianu, Elena Farago, „poeții români simboliști ne oferă totuși, cu toate

[1] Pricop, Lucian, *Simbolismul românesc,* Ed. Coresi, București, 2003.
[2] Emil Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc,* Editura Minerva, București, 1981, p. 35.
[3] Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române,* Ed. SAECULUM I. O., București, 2000, p. 188.
[4] Emil Manu, *op.cit.*, p. 37.

inegalitățile dintre ei și cu toate evadările din curent, o istorie a poeziei noastre simboliste”[5], fiind numiți simboliști și „decadenți”. Unele poezii ale scriitorilor T. Arghezi, I. Pillat, A Maniu, I. Vinea chiar dacă nu se încadrează printre operele simboliste, acestea au elemente simboliste.

Simbolismul românesc „s-a impus de la început ca un curent de sensibilitate,”[6] și cunoaște mai multe etape estetico-teoretice. Prima etapă de început este și o periodă de experiment, teoretică, fără conștiință estetică, de căutare, neomogenă, încadrându-se între 1880-1904. În această perioadă se încadrează: I. C. Săvescu, M. Demetriade, C. Pavelescu, Al. Obedenaru, C. Cantilli, D. Caselli, D. Karnabatt, Orleanu, Gabriel Donna, Al. Petroff „n-au avut suficientă forță pentru a fixa jaloanele unui limbaj, ei fiind reprezentativi mai curând pentru caracterul de tranziție specific acestei faze, care era dislocată de eforturile spre o nouă formă.[7]

A doua etapă, între anii 1905 și 1914, este una de maturitate, de perfecționare, de plenitudine, de apogeu, de adâncire, de oficializare a mișcării simboliste românești „în această etapă simbolismul românesc își găsește dimensiunea de profunzime și în planul expresiei. Devenea clar că mișcarea se conturează ca un curent apt de a rezolva criza limbajului poetic,”[8]. În vârful acestei perioade de finețe literară îi putem întâlni pe Ion Minulescu și George Bacovia „Drumul către noi experimente și formule artistice este deschis.”[9]

Ultima etapă, cea de declin se încadrează între 1914 și 1920, prelugindu-se la unii scriitori până spre 1940. Zina Molcuț afirma că simbolismul românesc „ne apare ca expresie a unor factori interni, asupra cărora reflectând ajungem la concluzia că la originea simbolismului nostru stă un act de meditație asupra limbajului poetic.”[10]

Alexandru Macedonski deschide drumul spre noua poezie încă din 1880 „revendică, dealtfel, un rol activ chiar în afirmarea și consolidarea simbolismului în plan european, el participând la acțiunea de lansare a revistei belgiene „La Wallonie” (1886)”[11], fiind urmat în promovarea curentului literar și de alți autori simboliști, ucenici ai noii școli literare autentice: Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, George Bacovia. Macedonski este o personalitate culturală și politică a epocii, este cel care cristalizează în articolele sale ideile de bază ale grupului, atât în plan literar cât și cultural „O literatură trebuie să inoveze dacă vrea să trăiască și să fie puternică”.

Al. Macedonski este primul teoretician, primul conducător al unei reviste simboliste, șef de școală literară dar și conducătorul unui cenaclu literar „el este primul simbolist și propagatorul cel mai important al luptei pentru modernism într-un context ruralist”[12], primul care atrage atenția la noi, pe scena literară românească asupra simbolismului. Revista „Literatorul” ia naștere la 20 ianuarie 1880, după o lungă perioadă de ucenicie a lui Macedonski la Paris, în capitala Franței, la revistele simboliste „Mercure de France”, „La Walonie” etc „Prin intermediul revistei, simbolismul își croiește, la noi, drum, în mod programatic. „Literatorul” deschidea calea noii orientări artistice, dovedindu-se mai mulți ani la rând o publicație de prestigiu.”[13]

---

[5] Ibidem, p. 46.
[6] Ibidem, p. 47.
[7] Molcuț, Zina, *SIMBOLISMUL EUROPEAN*, Editura Albatros, anul 1983, București, p. 423.
[8] Ibidem
[9] Coroamă, Mihaela, *Simbolismul românesc. Constituirea doctrinei estetice și a conștiinței de sine,* Ed. Vasiliana 98, Iași, 2010, p 17.
[10] Molcuț, Zina, *op.cit.*, p. 421.
[11] Ibidem
[12] Emil Manu, *op.cit.*, p. 44.
[13] Mihuț, Ioan, *Simbolism, Modernism, Avangardism,* Ed. Didactică și pedagogică, București, 1976, p15.

Revista „Literatorul" chiar dacă a fost nevoită să-şi întrerupă activitatea uneori reprezintă din punct de vedere al importanţei ideilor promovate, un adevărat program al simbolismului românesc „a creat astfel o atmosferă favorabilă poeziei noi, fără de care simbolismul românesc ar fi fost inevitabil întârziat"[14].

Prin intermediul paginilor revistei *Literatorul* promovează şi teoretizează doctrina estetică a noii mişcări artistice din 1880 „Esteticul nu mai e cuvânt; esteticul e o putere. El e o măreaţă şcoală de emoţiuni literare unde se învaţă a iubi lucrurile preţioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă şi a înţelege pasiunea pentru ce e nou."[15] În articolele-manifest *Despre logica poeziei (1880),* "germenele simbolismului românesc"[16] *Poezia viitorului (nr. 2, din 1892),* „cu caracter de manifest", *Simbolismul 1895,* „cu caracter polemic", *Simţurile în poezie (1895), În pragul secolului (1899), Despre poemă,* „ele realizând o energică şi exaltată promovare a simbolismului, prin care poezia „şi-a crea în fine un limbaj al ei propriu", descoperindu-şi adevărata esenţă"[17]. Emil Manu este de părere că „Faţă de simbolismul francez, în care apar mai întâi poezii şi ulterior comentarii, meditaţii asupra poeziei, în simbolismul românesc se înscriu mai întâi aspectele teoretice, în speţă estetice şi chiar ideologice; creaţia poetică propriu-zisă apare mai târziu"[18].

Articolul „Despre logica poeziei"este considerat punctul de plecare în domeniul literaturii simboliste. Prin acest articol se promovează un limbaj şi a unor metode noi de creaţie a operelor literare. Scriitorul trebuie să transmită sentimentele în plan expresiv astfel încât creaţia artistică să fie nouă ca expresie şi convingătoare „Aplicaţi poeziei logica după care se conduce proza – poezia poate fi logică, dar nu mai este poezie"[19]. După o lungă perioadă de timp Macedonski scrie un nou articol, intitulat „Poezia viitorului" în care observă progresul şi recunoaşte valoarea poeziei simboliste. Acesta consideră că există o sensibilitate specifică epocii „teoria sa poetică constituie o etapă decisivă în evoluţia conceptului românesc de poezie, o punte de trecere între „poezia socială", „poemă" (tipic romantică) spre simbolism şi, în genere, spre ideea unei poezii bazate pe imagine, „corespondenţă", muzicalitate, emotivitate, sugestie, şi inefabil."[20], iar acesteia trebuie să-i corespundă alte creaţii artistice cu identitate proprie. Macedonski a definit şi a prezentat în acest articol ecourile şi procedeele formale şi de conţinut ale modernităţii poeziei: „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de instrumentalism... Simbolismul ... este numele modului de a se exprima prin imagini spre a da naştere, cu ajutorul lor ideii... Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine..."

Macedonski ca simbolist instrumentalist declară „Instrumentalismul nu este iar decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor. Este evident pentru oamenii ce nu sunt lipsiţi de cultură muzicală, că sunetele închise, precum: î, u, ă cât şi sunetele grave ca; a şi chiar o, sunt menite să deştepte sensaţiuni, dintre care, cele întâi vor fi note triste şi întunecate, iar cel de-al doilea sonore şi solemne."[21], susţinând în articolele sale ideea că autorul este un instrument care primeşte senzaţii din natură pe care le transformă în reflecţii. În poeziile *Arta versurilor,* din 1890 şi *Poezia viitorului,* din 1892 acesta realizează o diferenţă clară între muzicalitatea prozodică şi muzicalitatea interioară, utilizând un limbaj propriu „conceptul de poezie simbolistă la Macedonski se reduce la muzică, la audiţia colorată, la audiţia sinestezică"[22]. În alte articole consideră că arta poetică

[14] Iancu, Marin; Bălu, Ion, *Simbolismul românesc,* Ed. Erc Press, Bucureşti, 2006, p.12.
[15] Pricop, Lucian, *op.cit.*, p. 18, text preluat din art. Noul curent literar.
[16] Molcuţ, Zina, *op.cit.*, p. 421.
[17] Ibidem, p. 422.
[18] Emil Manu, *op.cit.*, p. 37.
[19] Macedonski, Alexandru, *Despre logica poeziei, „Literatorul", 1880* reprodus în Opere vol IV p.98.
[20] Coroamă, Mihaela, *op.cit.*, p 18.
[21] Pricop, Lucian, *op.cit.*, p.10.
[22] Emil Manu, *op.cit.*, p. 43.

nu ține de reflecție, de cugetare: „*domeniul poeziei este dar departe de a fi al cugetării. El este al imaginațiunii”.*

Operele macedonskiene conțin trăsături simboliste care se îmbină remarcabil cu elemente ce aparțin și altor curente literare: clasicism, naturalism, parnasianism în rondeluri, romantism în „Noapte de decemvrie” și chiar realism. Macedonski este un exemplu al versurilor șlefuite, lucrate cu migală, încercând să scoată forme noi în poezii precum: Ecourile nopții, În arcane de pădure, Lupta și toate sunetele ei, Înmormântarea și toate sunetele clopotului etc .

În „Literatorul” din 26 octombrie 1880 publică poezia „Noaptea de septembrie” în care definește rolul și misiunea poetului:

„Mi-ai zis: Poetul are o misiune sfântă...
El trebuie să creadă și n-am mai cercetat.
Poetul e o harpă: nu cugetă ci cântă
Chiar el nu se-nțelege, dar este ascultat!”

După 1916, Macedonski, cel care considera poezia simbolistă o „poezie a viitorului”, își schimbă radical atitudinea față de acest curent, renunțând la sensibilitatea simbolistă „Dar eu – pentru a fi drept – deși am întrevăzut noua cale ... n-am stăruit să umblu pe ea... Firea mea ori auzul meu mă robeau prea mult versului clasic...[23]

## BIBLIOGRAPHY


1. Bărboi, Constanța, *Simbolismul românesc. Alexandru Macedonski. George Bacovia,* Editura Universitară, București, 2007;
2. Boldea, Iulian, *SIMBOLISM, MODERNISM, TRADIȚIONALISM, AVANGARDĂ,* Editura Aula, anul 2002.
3. Bote, Lidia, *Antologia poeziei simboliste românești,* EPL, București, 1968.
4. Coroamă Mihaela, *Simbolismul românesc. Constituirea doctrinei estetice și a conștiinței de sine*, Ed. Vasiliana 98, Iași, 2010.
5. Glodeanu, Gheorghe, *Poezie și poetică,* Editura Tipo Moldova, Iași, 2010;
6. Pricop, Lucian, *Simbolismul românesc,* Ed. Coresi, București, 2003.
7. *Simbolismul european,* vol 1, Editura Albatros, București, 1983;
8. *Simbolismul european*, vol 2, Editura Albatros, București, 1983;
9. *Simbolismul european,* Zach, Naomi Ionică, Concepte operaționale, vol 3, Editura Albatros, București, 1983;


[23] „Literatorul”, nr.1, 1918, p.7.

## *FORAY INTO THE WORK AND LIFE OF MACEDONSKI*

**Ramona Nicoară (Bledea)**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare**

*Abstract: The interdependence between biography and opera is for Macedonski a compensatory space of some existential accomplishments. Macedonski was generally known as a poet, but he was also a brilliant prose writer, playwright, literary critic and empirical esthetician, he was an active politician, passionate about scientific research, lecturer and speaker. In his work one can follow the fresh contacts with parnassianism, naturalism and symbolism. His lyrics are a huge monologue, whose character, resumed under different poses, is himself. The writer who seeks himself ends up finding himself, always perfecting his means and gradually rising to his most important achievements. Macedonski is one of the Romanian writers who stood out in the literary field, even if the road on this land was not always easy. The novelty he imposed in the Romanian lyrical art gives us the right to place him among the important writers of the Romanian language.*

*Keywords: writer, symbolism, poetry, modernism, hypostases.*

Viața și caracterul scriitorului Al. Macedonski trebuie scoase în evidență întrucât au făcut ca opera autorului să nu fie apreciată la adevărata valoare fiind criticată și pusă într-un con de umbră. A avut o atitudine de frondă fiind considerat cel mai orgolios, intrigant și mereu pus pe ceartă scriitor.

Poetul se naște la 14 martie 1854 la București fiind descendent, din partea tatălui, dintr-o familie care ar avea origini slave, care a emigrat în Țara Românească. Membrii familiei susțineau că ar avea origini de revoluționari sârbi din Macedonia, iar bunicul Dimitrie și fratele lui, Pavel, au participat la Revoluția din 1821.

Primul fiu al soților Zoe (n. Paznanski) și Dimitrie Macedonski este Alexandru, tatăl poetului, care se naște la 22 decembrie 1816. Din 15 ianuarie 1821, mama își crește singură copilul, tatăl fiind plecat să susțină mișcarea revoluționară condusă de Tudor Vladimirescu. Tatăl poetului, Alexandru are o ascensiune ierarhică militară până la funcția de Ministru de Război în timpul lui Cuza.

Alexandru D. Macedonski se căsătorește la 12 feb. 1848 cu Maria Fisența, fiica lui Emanuel Fisența, fiul contelui Fisența, ambasadorul trimis de Ecaterina în Țara Românească. Cei doi au împreună patru copii: Ecaterina (11 nov. 1848-?), Dimitrie (22 sept. 1852-4 iulie 1907), Alexandru (14 martie 1854- 24 noiembrie 1920), Vladimir (1 sept. 1858- 22 sept. 1918).

Stilul pe care îl abordează în memoriile sale mama poetului îl vom putem regăsi mai târziu în stilul poetului ”*Nu încape îndoială că marele elan romantic care vibrează în temperamentul lui Macedonski de la mama sa provine. Ea nu numai că n-a căutat să-i tempereze, în spirit cuminte, mic-burghez, entuziazmele și idealitățile adolescenței, dar le-a și încurajat, privind cu un ochi admirativ înclinațiile și primele încercări literare ale fiului său.”*[1] Poetul este legat de mama sa afectiv pentru că prin atitudinea ei îl face dependent de o iubire adâncă și protectoare. Scriitorul face următoarea afirmație legată de mama lui „*dînsa mi-a fost geniul cel bun, energia și virtutea*”[2] și îi închină primul volum de versuri „Prima-Verba*”*.

[1] Adrian, Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski,* Editura Pentru Literatură, 1966, p. 43.
[2] Adrian, Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski,* Editura Pentru Literatură, 1966, p. 46.

Scriitorul are doi fraţi mai mari Ecaterina şi Dimitrie şi un frate mai mic Vladimir *„sînt copii palide , ilustând minor cînd una, cînd alta din însuşirile temperamentale ale familiei, transmise în forme tot mai obscure. La a treia generaţie, poetul sorbise întreg geniul spiţei sale, sleind cu desăvîrşire seva celorlalte ramuri.”*[3] Macedonski este rezultatul unui mediu familial, ereditar, social şi al educaţiei care afectează sensibilitatea, caracterul, temperamentul, unicitatea şi originalitatea, care va fi în multe rânduri zdrobită de platitudinea societăţii

Venirea pe lume a poetului la 14 martie 1854 în casele din Calea Dorobanţi a fost un moment dificil atât pentru mamă cât şi pentru copil, care vor fi salvaţi cu mari eforturi de medicul familiei după cum afirmă scriitorul în *„Sur la nuit de ma naissance”* apărut în volumul „Bronzes” (1897) şi în poezia „Noapte de martie apărută” în vol. „Excelsior. Poesii” (1895):

*„Maica-mea, de-a lungu-ntinsă, de abia scăpă cu zile...*
*Moartea groaznică, ce-n umbră mulţumirea şi-o rânjea,*
*Îngheţată sărutare-şi-aplecase peste ea*
*Şi pe-obraz îi scuturase flori de vinete zambile.”*[4]

În momentele dificile ale existenţei sale Macedonski va blestema în creaţii literare venirea sa pe lume:

*„Noapte, blestemată noapte, clipă rea şi nemiloasă,*
*Înfiereze-te azi plânsul ca şi râsul meu amar.”*[5]

Copilăria şi-a petrecut-o ca şi Creangă într-un spaţiu rustic la moşiile familiei de la Pometeşti şi Adâncata, dar şi la Bucureşti unde tatăl îşi satisface serviciul militar, fiind protejată de afecţiunea părintească. Plaiurile natale vor fi evocate cu pasiune în volumul „Cartea de aur” a scriitorului.

Adolescenţa este momentul în care conştientizează dorinţa de libertate şi este bulversat de transformările interioare ale trupului. La vârsta de doar 12 ani scrie poezia „Plânsul amantei” pe care o va include în volumul „Prima-verba” (1872). Exerciţii de creaţie de tip concurs au fost organizate şi de bunica, Catinca Pîrîianu, răsplătind, cu mici premii în bani, nepoţii.

Moartea tatălui lui Alexandru Macedonski la 24 septembrie 1869 a adus nelinişte şi incertitudine în rândul familiei. În acele momente triste, poetul compune o poezie adresată tatălui său „La defunctul meu părinte”. În perioada 26 noiembrie-8 decembrie debutează publicistic în „Telegraful român” din Sibiu cu poezia „Dorinţa poetului”.

În 1872 a debutat cu volumul de versuri Prima-verba care cuprinde 23 de poezii, pe care l-a închinat mamei sale. Volumul a fost semnalat în revista „Federaţiunea” din Pesta la 24 septembrie, în revista „Familia” din Pesta între 1-3 octombrie, iar în 15 octombrie primeşte o recenzie de D. A. Laurian în „Transacţiuni literare şi sciinţifice”, Bucureşti.

În 23 mai 1873 a publicat în „Telegraful”, Bucureşti, poema antidinastică „10 Mai”, stârnind îngrijorarea mamei sale. Scriitorul a fost trimis în mare grabă în Austria la Viena şi Gleichenberg şi în Italia la Napoli pentru a-l feri de acuzaţia de lese-majeste. În noiembrie a publicat primul număr al publicaţiei Oltul la Bucureşti, ziar cu pagini literare, bisăptămânal în

[3] Adrian, Marino, *Viaţa lui Alexandru Macedonski,* Editura Pentru Literatură, 1966, p. 47.
[4] *Opere. I Versuri. Proză în limba română,* Ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, Introducere de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, p. 331.
[5] *Macedonski. Opere. I Versuri. Proză în limba română,* Ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, Introducere de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, p. 331.

perioada 14 noiembrie 1873-23 mai 1874 şi săptămânal în perioada 26 mai-22 decembrie 1874. S-a implict în activitatea politică devenind membru al Partidului Liberal. Publică prima sa piesă de teatru „Gemenii" la doar 22 de ani.

În 1876 poetul a deţinut cu titlu provizoriu funcţia de prefect din care va demisiona mai târziu la 19 sept. după ce încalcă instrucţiunile confidenţiale ale prim-ministrului Ion Brătianu de a permite trecerea voluntarilor rusi spre Serbia, dând ascultare ministrului de externe George D. Vernescu. În această perioadă traduce poemul „Parisina" de Byron şi finalizează „Italho" şi „Calul arabului".

În 1877 a colaborat cu versuri la ziarul „Timpul" publicând „Odă închinată armatei române". Editează ziarul „Vestea„ în luna aprilie, un ziar de opoziţie în care a publicat articole împotriva lui C.A. Rosetti şi I.C. Brătianu. A devenit proprietar al revistei „Foaia", a refuzat postul de controlor financiar al judeţului Putna şi a refuzat să se împace cu liberalii.

În 12 aprilie 1879 a primit funcţia de administrator al plasei Sulina. Impresiile în urma călătoriei în Insula Şerpilor va fi redată în lucrările „Lewki" şi „Thalassa". A fost numit de liberali inspector general financiar, mai apoi inspector al monumentelor istorice, acordându-i-se medalia de Bene-Merenti, clasa I.

La 20 ianuarie 1880 a publicat gazeta „Literatorul" cu care a făcut opoziţie „Junimii" şi „Convorbirilor literare". Macedonski a condus revista împreună cu Bonifaciu Florescu şi Th. M. Stoenescu reuşind să atragă alături de ei pe Mircea Demetriade, C. Dragulinescu, B. Florescu, Petru Opran, P. Păltineanu, I. N. Polzchroniade, Carol Scrob, Th. M. Stoenescu, Duiliu Zamfirescu. În aceast an au fost puse în scenă piesele de teatru „Iadeş!" şi „Unchiaşul Sărăcie", publicate mai târziu în „Literatorul". În 1881 publică volumul „Poezii", participă la şedinţele cenaclului Junimea unde citeşte „Noapte de noiembrie".

Macedonski se căsătoreşte la 24 februarie 1883, la Craiova cu Ana Rallet-Slătineanu care îi aduce o zestre considerabilă. Cei doi au avut împreună şase copii: Alexis, Nikita, Pavel, Constantin-Hyacint şi Ana.

Viaţa poetului se va schimba total în 1883 când scrie o epigramă pe care societatea o consideră adresată lui M. Eminescu care era doborât de boală, deşi în text se adresează cu „un X..". Reacţia poetului survine în urma atacurilor repetate ale lui Eminescu din presă. Macedonski publicase în 1881 articolele „Naţionalitatea şi cosmopolitism" şi în 1882 „Materialuri etnologice" în care îşi exprimă nemulţumirea faţă de atacurile din presă ale lui Eminescu. Scriitorul este drastic pedepsit de societate ajungând să nu mai aibă ce mânca, abonaţii ziarului „Literatorul" îi înapoiază ziarul, societatea se destramă, ziarele îi refuză dreptul să se disculpe, iar aristocraţii refuză să-l mai ajute. În 9 august 1883 ziarul „Românul" îi dă dreptul să se disculpe:

*„Domnule redactore, ziarul d-voastră s-a făcut ecoul unei afirmări şi unei insulte ce şi-a luat izvorul de la dl. Ventura. Nu sunt ţinut să dau seama nimănui cui adresez epigrame atunci când desemnez pe adrisanţi cu X."*

Primele versuri în limba franceză au fost publicate în revista „La Wolonie" din Liege, printre primele publicaţii susţinătoare ale simbolismului francez, în anul 1885. Scriitorul se retrage din echipa de la „Literatorul" la 27 ianuarie 1885, iar aceasta îşi încetează activitatea la 17 martie.

Publică „Ciclul Ideilor brutale" în „Literatorul" din 1890 pe care le continuă în 1891 în „Revista literară" în care apar primele versuri simboliste. Articolul „Poezia viitorului" apărut în 15 iulie 1892 este un manifest simbolist prin care poetul propune ca exemple pe Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Péladan şi Moréas.

Volumul de versuri „Excelsior" a fost publicat în 1895 şi a fost dedicat lui Grigore M. Sturza care a fost vândut în 13 mii de exemplare după ce a fost republicat. Volumul va fi atacat într-o recenzie de Caragiale în articolul „Despre Macedonski". Împreună cu Eugen Văian scoate „Liga ortodoxă" în suplimentul căruia au publicat Gala Galaction, Arghezi.

Macedonski a atacat în foile ziarului venirea în țară a împăratului Franz-Josef și a scris articole împotriva lui Caragiale semnând cu pseudonimul Sallustius. Odată cu plecarea lui Ghenadie Petrescu ziarul își încetează apariția.

În 1987 a publicat volumul în limba franceză „Bronzes" având prefața semnată de Alexandru Bogdan-Pitești. Volumul nu a avut succes fiind amintit doar în recenzia lui Pierre Quillard în „Mercure de France". Printre apropiații poetului din acea perioadă s-a aflat și Ștefan Luchian care era la stadiul simbolist și Art Nouveau. Poetul trece prin dificultăți financiare astfel că apropiații organizează strângeri de fonduri în numele său pentru publicarea operei sale.

În 1902 a susținut conferința „Teatru și literatură", la Ateneu, a contribuit la înființarea „Societății oamenilor de litere" alături de Grigore Tocilescu, Mircea Demetriade, N. I. Apostolescu și Caion, a publicat volumul „Cartea de aur" în care au fost cuprinse nuvelele, însă și de această dată nu a reușit să atragă aprobarea criticilor literari, efortul său literar rămânând fără răsunet.

Moartea mamei în 27 aprilie 1903 a afectat starea sufletească a poetului întrucât a fost sprijinul literar și financiar cu care a creat o relație deosebită de-a lungul vieții. În acest an a publicat articolul „Spre ocultism" în revista „Hermes" și a scris o epigramă de apreciere pentru poezia lui George Bacovia, „Plumb".

S-a expatriat la Paris în perioada 1910-1912 datorită felului în care a fost tratat în țară. Acolo i-a fost jucată la teatrul „Sarah Bernhardt" piesa „Le Fou?" care a fost publicată postum. Nemulțumit de rezultatele de la Paris a părăsit Franța însoțit de fiul său Alexis și a plecat în Italia. Pe drumul de întoarcere spre țară a aflat de moartea lui Caragiale, în cinstea căruia a scris o scrisoare omagială pe care a trimis-o ziarului „Adevărul". Poetul a fost primit cu bucurie de către public și opera lui este reevaluată de discipoli. Aceștia scriu un elogiu în „*Rampa"*.

În anul 1912 revista „*Simbolul"* condusă de Tristan Tzara, Ion Vinea și Marcel Janco publică o poezie de-a sa ca omagiu. În acel an colaborează la revista simbolistă „*Versuri și proză"*. Poeții Ion Pillat și Horia Furtună îi cer lui Macedonski un volum de debut pe care să-l includă în colecția de volume a poeților epocii. Astfel apare volumul „*Flori sacre"*.

În timpul Primului Război Mondial poetul susține Puterile Centrale publicând articole împotriva Franței. În 1916 a apărut romanul „*Thalassa"* în „*Flacăra" și* a finalizat tragedia „*Moarte lui Dante"* și a început să lucreze la vol. „*Poema rondelurilor"*.

Poetul a fost pensionat în martie 1920 din slujba pe care a ocupat-o la Comisia Monumentelor Istorice cu intermitențe. Ministrul a revenit asupra deciziei în urma protestului scriitorilor bucureșteni.

Sfârșitul poetului a fost povestit de fiul său Nikita într-o scrisoare adresată lui Alexandru T. Stamadiad. Acesta afirma că în data de 24 noimbrie 1920 tatăl său înainte de a muri a cerut să miroase flori de trandafir. Fiul a vrut să-i îndeplinească ultima dorință, dar vremea trandafirilor trecuse. Situația a fost rezolvată când Nikita a adus parfum de trandafiri cumpărat de la un magazin din apropiere. Scriitorul a fost înmormântat în Cimitirul Bellu în 27 noiembrie 1920.

În această lucrare intenția noastră a fost de-a surprinde pe cât posibil într-o ordine cronologică, dar și aleatoriu evenimente importante din viața și opera scriitorului Macedonski, de a evidenția strânsa legătură între cele două. Metodele folosite au fost reconstituirea biografiei, apelând la lucrări recunoscute în acest domeniu, prin prezentarea elementelor autobiografice care apar în scrierile sale și prin prezentarea reflexiei scriitorului în ochii contemporanilor săi. Această cercetare nu a reușit decât în mică măsură să valorifice informațiile culese urmând a fi dezvoltată ulterior.

În urma cercetării consider că afirmația lui Adrian Marino în care îl prezintă pe Al. Macedonski ”*o personalitate complexă, deosebit de nuanțată, mult mai profundă decât se crede în genere”*[6] este cu adevărat îndreptățită.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Bărboi, Constanța, *Simbolismul românesc. Alexandru Macedonski. George Bacovia*, Editura Universitară, București, 2007;

2. Beșteliu, Marin, *Alexandru Macedonski și complexul modernității*, Scrisul Românescu, Craiova, 1984;

3. Boldea, Iulian, *SIMBOLISM, MODERNISM, TRADIȚIONALISM, AVANGARDĂ,* Editura Aula, anul 2002.

4. Glodeanu, Gheorghe, *Poezie și poetică*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2010;

*5. Macedonski Opere, I. Versuri, Proza în limba română*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2004;

*6. Macedonski Opere, II. Dramaturgie, Traduceri și adaptări în limba română, Versuri, Proză, Dramaturgie în limba franceză*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2004;

*7. Macedonski Opere*, III. *Publicistică Literatorul*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2004;

8. Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura Pentru Literatură, București, 1966;

9. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 1 *Antichitatea, Evul Mediu, Renașterea, Umanismul, Clasicismul, Barocul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991;

10. Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1967;


[6] Adrian, Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski,* Editura Pentru Literatură, 1966, p. 6.

## *MIRCEA ZACIU-ION POP, YEARS OF FRIENDSHIP*

**Ramona Maria Trif**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract: The correspondence between Mircea Zaciu and Ion Pop, is the fifth epistolary corpus in which the Professor was involved. Appeared in 2020, the content of the letters comes to complete the profile of the professor, writer, and man of culture Mircea Zaciu. Following the typical imposed by the Professor himself, the two interlocutors challenge themselves to cultural dialogues, by creating in their long epistles true literary, theater, film chronicles, extensive presentations or notes about painting exhibitions or other scientific or cultural events at which they took part.*
*Mircea Zaciu's correspondence was one of the acts of communication with other peoples, and with himself that accompanied him all his life, regardless of whether it was a calm period or one full of events not always pleasant for the intellectual from Cluj.*

*Keywords: Mircea Zaciu; Ion Pop; correspondence; friendliness; literature; art.*

Cu titlul *Ore, zile, ani de prietenie. Corespondență Ion Pop – Mircea Zaciu (1964 – 2000)* apare la Editura Școala Ardeleană, în anul 2020, al cincilea corpus de scrisori schimbate de profesorul-mentor, Mircea Zaciu, de data aceasta cu fostul său student, apoi coleg și prieten, Ion Pop.

Fire taciturnă, interiorizată, lipsită după unii de vocație oratorică, Mircea Zaciu simte vocația epistolară ca o chemare și ca o nevoie de a-și împărtăși gândurile sale cu prietenii: Ion Brad, Aurel Sasu, Marian Papahagi, Octavian Șchiau, nu în cele din urmă Ion Pop. E vorba de epistole către și de la personalități literare diferite, constituind împreună o operă de proporții întinse, formând fiecare o unitate independentă, publicate în volumele Mircea Zaciu, Ion Brad, *Dialog epistolar*[1], Mircea Zaciu, Octavian Șchiau, *Corespondență (1956-2000)*[2], *O insulă de clujeni-neclujeni la Cluj. Corespondență Mircea Zaciu-Marian Papahagi*[3], Aurel Sasu, Mircea Zaciu, *Amiaza cea mare. Corespondență*[4], Pitești, Editura Paralela 45, 2008, precum și ultima carte, îngrijită de Ion Pop, amintită mai sus.

Corespondența cu Ion Pop se întinde pe o lungă perioadă de timp, cuprinsă între 1964 și 2000. Analizând cu atenție conținutul scrisorilor, inițial se observă un ton ușor oficial în texte în care se solicită reciproc o informare despre activitatea culturală desfășurată de fiecare epistolier în parte. De asemenea, textele conțin o imensă încărcătură sentimentală, întrucât se rememorează anii de prietenie și de colaborare culturală, având capacitatea de a contribui la reconstruirea unor biografii literare puternic interferente.

În funcție de conținutul lor scrisorile conțin informații transmise de mentor, sau, în altele, conformitatea ideilor este combinată cu originalitate, ori sunt dominate de autonomia ideilor literare. Atitudinile contrare din schimburile de idei se datorează analizelor diferite ale cei doi, dar având mereu gândul comun că o autentică prietenie exclude servilismul ideilor.

Periodic, Ion Pop alcătuiește adevărate „dări de seamă" profesorului, demonstrând o capacitate de acumulare și asimilare impresionantă, iar Zaciu își exprimă intenția de a-l dirija spre lecturi esențiale, pentru evitarea dispersiei, dar și spre temperarea avântului cu scopul

[1] Mircea Zaciu, Ion Brad, *Dialog epistolar – După cincizeci de ani*, București, Editura Curtea Veche, 2003.
[2] Mircea Zaciu, Octavian Șchiau, *Corespondență (1956 – 2000)*, o carte gândită și alcătuită de Ilie Rad, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015.
[3] ***, *O insulă de clujeni-neclujeni la Cluj. Corespondență Mircea Zaciu – Marian Papahagi*, ediție îngrijită și note de Lucia Papahagi, prefață Ion Vartic, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012.
[4] Aurel Sasu, Mircea Zaciu, *Amiaza cea mare. Corespondență*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

aprofundărilor eficiente, ce se puteau obține prin restrângerea spațiului de cercetare. „Cu talentul tău, îi spune acestuia din urmă, cu tinerețea ta, cu puterea ta de muncă, voința ta și perseverența ta – fii optimist! Nu te lăsa pradă amărăciunilor de moment, nici zvonurilor de cafenea!”[5].

Din start, profesorul Zaciu prin alegerea unei comunicări destinse, îi propune lui Ion Pop adoptarea unui ton prietenesc și familiar, propriu în toate compozițiile care vor urma, cu toate că „Și vârsta, și experiența culturală făceau diferență dintre cei doi corespondenți –, unul într-o îndreptățită postură de maestru, celălalt, de discipol și ucenic – însă deschiși, ambii, unei comunicări tot mai libere și sincere, întemeiate pe un fond afectiv înrudit și pe principii etice comune în esență...”[6].

În toamna anului 1964, în primele lor scrisori, profesorul îl direcționează pe Ion Pop, aflat în armată la Arad, spre un anumit tip de scriitură diaristică, caracterizată printr-o plasticitate suficientă, atent calculată. Ion Pop trimite informații aproximativ neutre desper încercarea lui de a debuta cu poeme în revista „Luceafărul” sau în „Gazeta literară”, și îi mulțumește mentorului pentru sprijinul și îndrumările din finalul său studențesc. Iată că primele schimburi epistolare ne dezvăluie un tânăr ezitant, un Ion Pop nesigur pe sine care avea nevoie de sfaturi care să-i creioneze drumul în viață și în activitatea literară, sfaturi pe care le aprecia în mod deosebit.

Temei literare i se adaugă un ton-cald prietenesc, cu puternice accente confesive, ca efect al coeziunii sufletești realizate prin preocupările comune, respectiv literatura, teatrul, pictura sau muzica. În schimbul epistolar vor apărea numeroase trimiteri la spectacole de teatru sau la filme cunoscute de amândoi: „Mor de curiozitate să ajung la niște spectacole de teatru (un Ionescu, se zice formidabil, cu *Tuer sans gages*), la niște filme cam scumpe (*Le Parain*, reluarea *L'Orange mécanique, Povestirile din Canteburry* de Pasolini, *Justine* – după Sade, *Cosa nostra etc.*)”[7].

Mircea Zaciu are încredere în fostul său student, pe care l-a propus să fie reținut ca preparator la Catedra de literatură română, în toamna anului 1964. De pe poziția maestrului, Zaciu îi oferea soluții de selectare a diferitelor opțiuni culturale și propunea diferite sugestii de identificare a căilor drepte, direcționate spre textele literare esențiale.

Scrisorile lui Zaciu au atributele unor scurte și autentice cronici de artă literară, teatrală sau cinematografică, a căror forță de surprindere a efectelor stilistice este amplificată prin comparație, reliefând, în același timp, și valoarea și ineditul literaturii autohtone. De fapt, Zaciu propune, indirect, încă din primele scrisori o anumită compoziție epistolară din care nu poate să lipsească referirile la literatura mare. Amintește, în scrisoarea trimisă în 21 IX 1964, de piesa *Rinocerii*, a lui Eugen Ionescu, remarcând talentul lui Radu Beligan și excelenta punere în scenă a piesei, care, împreună, au contribuit la realizarea unei seri „de mare desfătare intelectuală”.

Între anii 1964 și 1966, există o sincopă epistolară, întrucât cei doi se află la Cluj. Când Ion Pop se află la București, schimbul epistolar este reluat. Atent la structura compozițională-model a maestrului Ion Pop începe să insereze printre informațiile cotidiene elemente de cronică literară, menționând, de pildă, ce cărți a împrumutat din biblioteca lui Ion Dodu Bălan. Având o bună orientare culturală, Ion Pop identifică cărți esențiale și cultivă personalitățile literare ale vremii, demonstrând maestrului că numirea sa ca preparator nu a fost aleatorie. De asemenea, de multe ori, jalonând printre problemele cotidiene, Ion Pop desăvârșește, în stilul maestrului interesante cronici de film.

---

[5] Mircea Zaciu, în ***, *Ore, zile, ani de prietenie. Corespondență Ion Pop – Mircea Zaciu (1964 – 2000)*, p. 120.
[6] *Ibidem*, p. 5.
[7] *Ibidem*, p. 217.

În această perioadă de conversație, novicele îl imită pe maestru, având aproximativ aceleași preocupări literare, și îl egalează în multe scrisori ca bogăție de idei literare, ca stil artistic, ca spirit diaristic de observație și ca selecție literară a ceea ce prezintă și alți literați. Ca sfetnic literar, Zaciu îi laudă atracția spre avangardism, considerată o reacție de frondă a tinereții. Atracția spre dadaism este motivată de Pop prin nevoia solidarității pe care nu le-a oferit-o nimeni tinerilor din generația sa. Avangardiștilor ar trebui să li se facă un portret comun, având la bază o analiză psihologică, pornită din teoriile și practicile lor culturale.

Conținutul corespondenței din anul 1967 marchează contribuția esențială a lui Zaciu la momentele importante din cariera lui Ion Pop, fiind vorba de anii de colaborare de la „Echinox" și cele două stagii petrecute în Franța, unde se întâlnește cu reprezentanți de seamă ai culturii franceze, precum Gaëtan Picon, Gerard Genette și Philippe Sollers. În Paris descoperă opere însemnate din lumea teatrului, vizitează expozițiile, audiază muzică de calitate, iar sprijinul și sfaturile lui Zaciu sunt necondiționate și fără limită. Profesorul contribuie la îndepărtarea dificultăților de acomodare, la înlăturarea complexelor provinciale, răspunde la toate întrebările confratelui său. Devenit un Prieten mai mare, Zaciu face aprecieri de valoare cu exigența celui plasat pe alte frontiere, care a acumulat experiențe diverse, dar care, în virtutea unei comunicări totale, stabilește și numeroase interogații comune, la care amândoi trebuie să găsească răspunsuri.

În a treia perioadă a corespondenței, dialogul epistolar suferă câteva poticniri și accidente. Autonomia ideilor lui Ion Pop față de opiniile lui Zaciu, referitoare la aceleași personalități și la aceleași stări de lucruri, nu coincid. Corespondența lor cunoaște momente neplăcute, când între Zaciu și Universitatea clujeană relațiile sunt grav afectate. În circumstanțe legislative neînțelese deplin de Mircea Zaciu, comunicarea dintre cei doi a suferit mult întrucât s-au rostit și s-au făcut acuzații reciproce. Dar cu toată amărăciunea, s-au căutat mereu căi de împăcare, fiind vorba de o prietenie situată în afara timpului, mai exact în eternitatea noastră culturală.

Pe o ilustrată trimisă din Köln, Zaciu marchează întâlnirea cu picturile lui Chagall, în galeria de artă din metropola culturală, în acompaniamentul muzicii lui Mozart: „Dacă ți-am scris ieșind de la retrospectiva Chagall, e că nu știu ce aer mozartian plutea în galeria aceea de culori și cântece triste, paradoxal, firește, dar nu mai puțin atrăgător, și primul suflet la care m-am gândit ai fost tu. Tu ai fi vibrat intens la acea expoziție cu adevărat fantastică..."[8], explică acesta. Exclamația sugestivă din conținutul ilustratei, „Cât suntem de departe!"[9], se referă nu doar la distanța fizică dintre cele două națiuni, ci la distanța spirituală dintre înălțimea artei germanice și atitudinea nemților față de aceasta, comparativ cu rolul și aprecierea artei în sistemul comunist.

În corespondența celor doi, identificăm, în fiecare scrisoare nume de autori și titluri de cărți, importante, care pot alcătui bibliografia oricărui filolog exigent cu propriile sale studii, dar și o interesantă cinematecă, ce contribuie la dezvoltarea unei alte laturi importante a culturii unui om de litere, istoria și critica.

Din rândurile scrisorii trimise de Ion Pop din Cluj, în data de 7 VI 1967, aflăm că *Masca geniului*, volum de eseuri cu care a debutat Mircea Zaciu, la Editura Dacia în 1964, a fost reeditat și a ieșit în librării.

Antidotul profesorului împotriva singurătății sale îl constituie refugiul în teatru, în pictură sau muzică, în artele adiacente înțelegerii și interpretării critice a literaturii. Artele și interpretarea comună produc o bucurie interioară fiecăruia ce se transmite confidentului, fiind un liant care consolidează prietenia lor. Refugiul lor din fața lumii abrutizate în lumea artei, nu trebuie considerat, exclusiv, un act de forță majoră, întrucât subordonate esteticului, pe

[8] Mircea Zaciu, în ***, *Ore, zile, ani de prietenie. Corespondență Ion Pop – Mircea Zaciu (1964 – 2000)*, p. 42.
[9] *Ibidem*, p. 41.

care ei îl descoperă, îl înțeleg și îl interpretează în totalitate, îl fac amândoi cu încântare, cu multă pasiune.

Descrieri de film, rezumate și aprecieri literare, noutăți editoriale, date despre sculptura moderne, preocupări legate de avangardism, note informative despre activitatea teatrală, alături de fapte cotidiene și familiale, precum schimbarea locuinței, sau călătorii în străinătate, iată conținutul scrisorilor din această etapă.

Mircea Zaciu, el însuși scenarist de film, face niște interpretări profesioniste filmelor regizate de Fellini, Buñuel sau Resnais, văzute de el de curând: *Giulietta degli spiriti, (Giulieta spiritelor), Belle du jour (Frumoasa zilei),* respectiv, *L'année dernière à Marienbad (Anul trecut la Marienbad).* Opiniile sale critice nu sunt totdeauna pozitive, întrucât filmul lui Buñuel este de o cruzime jignitoare, atacând tot ce este intangibil și sacru în om, deși Catherine Deneuve încearcă să-l salveze prin prestația actoricească de excepție, iar cel al lui Resnais este plicticos și arbitrar, întrucât Robbe-Grillet[10] se folosește de abilitatea regizorală a acestuia pentru a-și etala teoriile sale narative.

Ieșind și el de sub clișeele cerințelor unei scrisori amicale clasice, Ion Pop completează în epistola expediată din Cluj, în data de 19 XI 1967, vitrina cinematografică concepută de Zaciu în scrisoarea anterioară cu una literară, ca apoi să revină la alta, teatrală, menționând, mai întâi, noutățile editoriale reținute de „Bătrânu" și de librărie. Ca notă informativă referitoare la activitatea teatrală, menționează că a participat în Turda la prezentarea dramei *Năpasta*, invitat de fostul său coleg de an, Viorel Știrbu (1940 – 2015), directorul Teatrului de Stat din Turda (1967-1971).

În penultima scrisoare trimisă din Köln în anul 1967, în 1 decembrie, în conținutul acesteia, Zaciu prezintă pe larg fapte cotidiene și familiale. Mărturisește că o așteaptă pe Corina cu mari emoții, temându-se că avionul nu va putea decola sau ateriza, că se va duce la Hamburg sau München, în timp ce el o va aștepta pe aeroportul din Frankfurt.

Corespondența lor din 1967 se încheie cu două ilustrate trimise de Zaciu din Köln iar anul următor va fi unul bogat în corespondență. După sărbătorile de iarnă, Zaciu revine la Köln, iar Ion Pop îi trimite prima scrisoare în care sintezele literare sunt recurente. Sunt pomeniți Nicolae Breban, Fănuș Neagu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Al. Marino, Nicolae Manolescu etc., împreună cu operele lor, din conținuturile scrisorilor putând reconstitui nu doar biografii ci și atmosfera literară și evenimentele literare, influențate de cele politice, cuprinse în perioada 1964-2000.

Scrisorile conțin, evident, și destule informații despre propriile lor creații, despre poemele ce le trimite la „Luceafărul", unele respinse de cenzură, sau despre volumul lui Pop dedicat avangardei românești, *Avangardismul poetic românesc*, cu regretul că îi lipsesc părerile critice ale maestrului: „Îmi lipsește sfatul bun ce mi l-ați fi putut da. Așa – cui aș arăta ce-am scris, cu siguranța că observațiile vor fi cele adevărate?"[11].

Cursa de achiziții editoriale, făcute de Ion Pop continuă, în ciuda obstrucțiilor financiare și a opoziției devenite formale a Corinei Zaciu. Acesta procură volume indispensabile bibliotecii unui filolog eminent și deducem că activitatea unui filolog este complexă, el trebuie să fie mereu conectat la viața literară contemporană, legătură facilitată de informațiile obținute din presa literară, efervescentă în aceea perioadă și caracterizată printr-un un oarecare liberalism literar. Apariția unor cărți noi este un eveniment mult așteptat, iar achiziționarea lor le produce amândurora o bucurie imensă.

[10] Robbbe-Grillet a fost un scriitor şi regizor francez alături de Natalie, Michel Butor şi Claude, una dintre figurile cele mai asociate cu tendinţa Noveau Roman. A fost ales membru al Academiei Franţei la 25 martie 2004. Descrierile metodice, geometrice şi adesea repetitive ale obiectelor înlocuiesc psihologia şi interioritatea personajelor.

[11] Ion Pop, în ***, *Ore, zile, ani de prietenie. Corespondență Ion Pop – Mircea Zaciu (1964 – 2000),* p. 67.

Cărțile și lecturile celor doi nu sunt haotice, întrucât sunt cele mai reprezentative dintr-un domeniu de cultură vizat cercetării lor. Ion Pop va regăsi în *Istoria religiilor* două concepte filosofice, întâlnite în poezia blagiană, atât de dragă lui, precum și în discuțiile sale cu Zaciu: spațiul sacru care este, în concepția lui Eliade, centrul universului și timpul sacru, care este considerat o repetiție a elementelor de la originea lumii. Odată cu Nietzsche, Ion Pop, spre satisfacția mentorului său, redescoperă originalitatea tragediei eline, încărcată de suferință și tensiune, cu alte cuvinte, pătrunde spiritual într-o tragedie autentică.

O altă temă comună, tratată în schimbul epistolar, a fost atracția pentru călătorii, iar confruntarea dintre cele două priviri orientate spre spațiile vizitate sunt adevărate puncte de convergență culturale, comentariile și cugetările emulului, nefiind cu nimic mai prejos ca acuitate și putere de reliefare decât ale maestrului. Totuși, se poate observa în opiniile tânărului, devenit între timp confrate, un plus vital de prospețime specifică vârstei referitoare la spațiile geografice comune, văzute de fiecare, dar în perioade diferite. Ca evenimente deosebite, Zaciu notează călătoriile plăcute, făcute prin Sudul Germaniei împreună cu Ion Alexandru și Constantin Daicoviciu. Ca replică culturală la solicitările livrești ale lui Zaciu din scrisoarea anterioară (7 X II 1968), Ion Pop menționează în scrisoarea-răspuns (8 XII 1968) programul vizionat și interpretat de Charles Aznavour la Olympia, cu *Bohème (Boem), Les enfants de la guerre (Copiii războiului)*, apoi completează rubrica literară cu lecturile făcute din Kafka.

Scrisorile din anul următor, 1969, vor fi expediate din Köln, din Heidelberg, Roma și Cluj și cuprind, în general, sinteze despre publicistica vremii, cu blamări și elogii aduse scriitorilor, informații despre prezența sau absența cărților din librării, care vin să alcătuiască un excelent caleidoscop cultural care ar putea să se încadreze într-un soi de intelectualism în care procesele afective și voliționale se reduc la cele intelectuale, prin rigoarea argumentațiilor estetice care absolutizează rolul intelectelor deosebite ale fiecăruia sau prin subaprecierea motivației, a voinței lor care ar reduce actul moral la cunoaștere. Or, sintezele lor culturale din conținutul scrisorilor sunt făcute cu pasiunea și dragostea oamenilor de cultură pentru fiecare domeniu al artelor și sunt îngropate inteligent în problemele cotidiene ale celor doi, eludând astfel impresia de intelectualism exacerbat.

Ca răspuns, Zaciu trimite scrisoarea din 18 I 1969, în care, în segmentul oferit literaturii, precizează că a citit multe cărți apreciate de el, printre care jurnalul lui Ionescu *Présent passé, passé présent,* sau *D'Allemagne* (*Despre Germania*) a lui Madame de Staël, la care adaugă lecturile din Le Clézio. Ca noutate publicistică, devenită astăzi o informație importantă, legată de istoria presei literare, Ion Pop îi trimite, în două exemplare, primul număr al „Echinoxului", din decembrie 1968, la apariția căruia Zaciu își manifestă încântarea, deoarece susține că apariția revistelor studențești, împreună cu promovarea de noi talente literare trebuie apreciată. Trebuie remarcată în scrisori atenția pasionată cu care profesorul a urmărit grupul și revista „Echinox" printre ai cărei întemeietori se număra Ion Pop și Marian Papahagi.

Iată că un an mai târziu situația începe să se schimbe, întrucât, în scrisoarea trimisă în 26 I 1969, îndepărtându-se de opiniile legate de cultură Mircea Zaciu îi trasează prietenului său patru „chestii practice" care trebuie urmate: 1) să nu lanseze nicio idee pentru cursurile preconizate să le țină în semestrul al II-lea, întrucât nu are ca suporturi de cursuri decât niște fișe vechi; 2) să manifeste o mare zgârcenie la achiziționarea de cărți, banii fiind din ce în ce mai puțini; 3) să obțină de la prietenul lor comun, Viorel Știrbu, cartea împrumutată *Les dernieres cent jours;* 4) să-l întrebe pe Mircea Borcilă (profesor universitar al Facultății de Filologie din Cluj) dacă a primit scrisoarea pe care a trimis-o. Relația lor de prietenie, se baza pe preocupările lor culturale, pe atașamentul față de aceleași valori culturale, dar și pe rezolvarea reciprocă a unor probleme administrative, aflate la îndemână rezolvării de către Ion Pop, odată ce prietenul lipsea din țară și nu putea să le rezolve. Și totuși, epistolele

continuă să menţioneze evenimente teatrale şi cinematografice, cărţi retrase din librării, articole mutilate, schimbări manageriale în cadrul unor reviste literare, lecturi din cărţi româneşti şi străine, prieteni comuni, corecturi efectuate la propriile volume, înscrierea lui Ion Pop la doctorat; sau conţin sfaturile cerute de tineri în vederea îmbunătăţirii revistei, ori informaţii particulare, precum lipsa banilor; sau câteva trimiteri fugitive spre viaţă politică de atunci a ţării, întrucât pentru cei doi acest politicul ocupa un loc secund în înscrisurile lor.

In scrisoarea din 6 II 1969, Ion Pop menţionează apariţia întârziată a numărului 2 din Echinox şi pregătirea materialelor pentru numărul 3. Îi cere statul pentru îmbunătăţirea conţinutului şi colaborarea lui Zaciu cu materiale „externe" şi speră într-un sprijin din partea lui Ion Alexandru cu ceva tabletă sau însemnări.

Amândoi scriau cu o conştiinţă generatoare de autocenzură, deoarece ştiau că fiecare mesaj compus, mai ales, de ei, de nişte minţi strălucitoare care nu puteau fi nici încarcerate fizic, şi nu putea fi nici slugarnice, era supus cenzurii politice, exercitate de organele de supraveghere politică. Aceste circumstanţe politice nefavorabile spiritelor creatoare nu puteau decât să acutizeze trăirile unui spirit frământat şi sensibil la toate schimbările climatului profesional, familial sau social, adesea amplificate patetic sub presiunea trecerii timpului mărturisind cu tristeţe profundă că a trăit inutil şi că viaţa lui a fost privată de bucurii, că aceasta a fost plină de suferinţă şi frustrare, în final, concluzionând în stil bacovian: „Tot ce aş fi putut să scriu nu se va împlini sau viaţa m-a înfrânt şi exprimându-şi dorinţa de a dispărea cât mai curând"[12].

Firi contradictorii, Ion Pop trăieşte cu intensitate afectivă în Paris, se simte acolo acasă şi se leagă temperamental cu geografia locurilor cu care stabileşte numeroase legături spirituale, în vreme ce Mircea Zaciu echilibrează conversaţia epistolară prin descrierea unor goluri şi unor permanente frustrări existenţiale specifice unui spirit care se închide mereu în sine, dar care caută continuu o sociabilitate agreabilă din punct de vedere literar, pe care o găseşte aleatoriu şi pentru o scurtă durată, în funcţie de disponibilitatea spirituală şi fizică a celorlalţi pentru dialog epistolar.

În cazul schimbului de scrisori din anul 1970, observaţiile lui Zaciu surprind şi descriu succint etapele elaborării memoriilor sale. Un întreg caiet, care cuprindeau portrete şarjate şi evenimente legate de viaţa senatorului liberal Aurel Millea, gazda sa, a fost distrus de teama unor mărturii care îi puneau în primejdie, în acei ani, libertatea. Senatorul a fost deportat la canal, independent de notiţele sale. Decada epistolară 1970-1980, cuprinde doar două scrisori, una înmânată personal la Cluj, în 10 VII 1981, însoţită de însemnările intitulate *Cuvânt*. În conţinutul scrisorii propriu-zise pe profesorul, acum foarte bolnav, îl copleşesc gândurile morţii. Îi încredinţează lui Ion Pop, celui mai apropiat dintre discipolii săi, devenit colaborator şi prieten, dorinţele înhumării. Totodată îl roagă să le transmită copiilor săi dragostea pe care a avut-o faţă de ei, neexprimată din cauza firii sale închise, completând obsedanta temă a familiei, un alt laitmotiv al corespondenţei sale: „Oriunde am fost, oricât de tăcut şi ursuz, gândul meu a fost mereu la ei, la viitorul lor. Sever am fost numai pentru binele lor, chiar şi atunci când ei nu au înţeles (deocamdată) multe lucruri.

Ultima decadă epistolară cuprinde 40 de scrisori, mai puţin didactice, întrucât cuprind mai mult probleme administrative sau argumentarea sau justificarea unor supărări reciproce. Epistolele sporadice nu mai au consistenţa înscrisurilor anterioare, vitrinele culturale lipsesc, apetenţa pentru lectură nu mai este exprimată în mod expres, trimiterile spre filmele sau expoziţiile vizionate, nu mai îşi găsesc locul în structura scrisorilor în a căror conţinuturi abundă problemele de ordin administrativ şi nemulţumirile legate de diferite circumstanţe în care prietenii nu se mai susţin cu aceeaşi ardoare. Răspunsurile nu mai sunt solicitate cu

[12] Mircea Zaciu, în ***, *Ore, zile, ani de prietenie. Corespondenţă Ion Pop – Mircea Zaciu (1964 – 2000)*, p. 69.

insistență, iar caracterul de roman epistolar al scrisorilor anterioare, în care faptele culturale și cele obișnuite aveau continuitatea desprinsă din cele anterioare primite, dispare. Aceste scrisori au o importanță istorico-literară, deoarece argumentează răceala instalată nu numai între cei doi epistolieri, ci în întregul grup cultural, format în jurul Profesorului.

În cea mai lungă scrisoare din întregul volum epistolar, expediată din Bonn, în 12 I 1991, Mircea Zaciu mărturisește că îi vine greu să reia deprinderile vechi epistolare precum și contextul interuman, cvasi-deteriorat. Scrisoarea este redactată de Mircea Zaciu, sub forma unui proces-verbal, în care înregistrează, rând pe rând, atitudinile și reacțiile prietenilor săi, la diversele sale solicitări în vederea ocupării unui post de profesor consultant în străinătate, sigura soluție de a se întregi familia, întrucât membri acesteia nu voiau să se întoarcă în țară. E perioada în care profesorul se izolează iar Ion Pop, cu o melancolie nedeclarată, încearcă se reînnoade vechile deprinderi legate de structura și tematica scrisorilor anterioare, vorbind de creația sa în domeniul publicisticii literare, de cărțile citite, de expozițiile vizionate. Crede că este un mod de a-l recâștiga afectiv. Însă scurtimea scrisorilor demonstrează că apetitul celor doi pentru genul epistolar s-a micșorat vizibil, iar scrierea sporadică a acestora nu asigură o continuitate a conținuturilor ca în scrisorile anterioare. Totuși, între cei doi nu a apărut o fractură afectivă definitivă, din conținutul scrisorilor rezultând aceeași apropiere sufletească pe care numai o cultură aleasă o poate întreține. Abia munca la dicționar dacă reușește că îi smulgă profesorului câteva misive, în care vorbește despre munca de recuperare a datelor sau despre istoricul elaborării dicționarului. Neliniștea lui Zaciu se amplifică, întrucât apariția primului volum din *Dicționar* este amânată, luna ianuarie în care a fost preconizat să apară a trecut, iar câteva rânduri așteptate de la Marian Papahagi și Aurel Sasu nu au mai venit. Situat în lumina puternică a unui proiector ce anticipează ca un laitmotiv sfârșitul vieții sale, apar primele previziuni în legătură cu finalul acesteia și sunt dezvăluite ultimele sale proiecte culturale, pe care vrea să le realizeze și spaima nerealizării lor: „Îmi făcusem multe calcule modeste, ultimele: anul acesta împlinesc 65 de ani (o vârstă vai!) pentru care aș fi dorit să văd măcar primul volum de DSR apărut, plus măcar două cărți ale mele: primul vol[um] din «Exerciții de despărțire» și unul de texte scrise după '89, pe care vor să mi-l scoată cei de la «Vatra».”[13].

Aflat între două lumi, una, în țară, în care isteria și stresul sunt la modă, unde lumea vorbește tare și se ceartă mereu, nepoliticoasă și nevricoasă, și alta, occidentală, care nu poate să-i asigure existența și confortul minim, Zaciu se zbate calculându-și fiecare bănuț și încercând să aibă legături culturale cu țara care nu i-a oferit condiții existențiale minime.

În corespondența cuprinsă între anii 1996 și 2000, conținutul scrisorilor cuprinde mai mult informații despre probleme familiale, sau despre starea precară de sănătate a lui Mircea Zaciu.

Analizând în întregime conținuturile scrisorilor putem identifica principalele indicatoare ale stării de spirit a profesorului care sunt recurente pe parcursul întregului schimb epistolar: sentimentul de însingurare, pe care îl trăiește acut în lipsa prietenilor, starea permanentă de inconfort, care este înlocuită uneori cu momente de plăcută destindere, când Zaciu, transpus într-un călător pasionat, descrie cu un talent de plastician colțuri admirate de germanitate, sau peisaje romantice autohtone, descrise identic de Ion Pop. În ambele ipostaze, ca om însingurat și retras în lecturile sale, sau ca peregrin pasionat, Zaciu a împărtășit judecăți și concluzii de valoare, avantajat de marea sa experiență de viață, de atent privitor al spectacolului societății din jurul său, ca analist profund al mediilor și al psihologiilor diverse înconjurătoare, având o experiență de lectură și de reflecție asupra literaturii, artei, în general, și filosofiei livrești și de viață mai mare decât a emulului.

[13] *Ibidem*, p. 455.

Paginile scrisorilor lui Mircea Zaciu sunt asemănătoare cu cele din viitoarele *Teritorii*, scrise probabil în paralel. Analizată în întregul ei, corespondența contribuie la restituirea unor secvențe semnificative din viața unor intelectuali de înaltă ținută academică, exemple de înalt profesionalism și de mare moralitate pentru societatea culturală românească, modele culturale prin excelență formatoare, care au fost prezente mulți ani în viața culturală clujeană, fără a putea măsura cu exactitate complexitatea și eternitatea întreprinderilor lor culturale comune.

## BIBLIOGRAPHY

### I. Bibliografie de referință


***, *O insulă de clujeni-neclujeni la Cluj. Corespondență Mircea Zaciu – Marian Papahagi*, ediție îngrijită și note de Lucia Papahagi, prefață Ion Vartic, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012.

***, *Ore, zile, ani de prietenie. Corespondență Ion Pop – Mircea Zaciu (1964 – 2000)*, ediție îngrijită, cuvânt-înainte și note de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2020

Sasu, Aurel, Zaciu, Mircea, *Amiaza cea mare. Corespondență*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Zaciu, Mircea, Brad, Ion, *Dialog epistolar – După cincizeci de ani*, București, Editura Curtea Veche, 2003.

Zaciu, Mircea, Șchiau, Octavian, *Corespondență (1956 – 2000)*, O carte gândită și alcătuită de Ilie Rad, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015.


### II. Bibliografie critică

#### A. Bibliografie critică în volum


Ciocârlie, Livius, *Mari Corespondențe*, București, Editura Cartea Românească, 1981

***, *Întoarcerea învinsului. Întâlniri cu Mircea Zaciu*, volum editat de Aurel Sasu și Mircea Petean, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2001.

***, *Mircea Popa 80: mărturie literară, activitatea științifică, corespondența primită*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2018.

Radu, Tania, *Chenzine literare*, București, Editura Humanitas, 2014.

Zaciu, Mircea, *Glose – De amicitia*, Cluj, Editura Dacia, 1970.


#### B. Bibliografie critică în reviste:


Boldea, Iulian, *Mircea Zaciu – un nou epistolar*, în „Apostrof", anul XXIV, nr, 10 (281), 2013, pp. 20-21.

Pecican, Ovidiu, *Chef de lucru*, în „Apostrof", anul XXIV, nr. 9(280), 2013, p. 8.

Petreu, Marta, *10 ani de la moartea lui Mircea Zaciu*, în „Apostrof", anul XXI, nr.3 (238), 2010.

Popa, Mircea, *Mircea Zaciu și exilul românesc*, în „Vatra" , Nr. 8-9, 2013, pp. 71-75.

Sasu, Aurel, *Sufletul încătușat*, în „Tribuna", nr. 208, 1-15 mai, 2011, pp.18-19.

Vartic, Ion, „*O insula de clujeni-neclujeni la Cluj*", în „Apostrof", anul XXIV, nr, 4. (275), 2013 pp. 11-16.

Zaciu, Mircea, *Scrisoare către Pavel Chihaia*, în „Ex Ponto", nr.3, 2012, pp. 36-37.

Zaciu, Mircea, *Scrisoare către Magda Vlasiu*, în „Astra Clujeană", anul XVI, nr. 1-2, 2020.


#### C. Bibliografie pe internet


Radu, Tania, *Ce-a mai rămas*, în Revista „22", disponibil pe https://revista22.ro/culturală/ce-a-mai-rămas , accesat la 12.02.2020.

Rogozanu, C., *Mircea Zaciu, între jurnal și dicționar*, în „România literară”, Nr. 16, 2002, disponibil pe http://romlit.romanialiterara.com/index.pl/mircea_zaciu_ntre_jurnal_i_dicionar, accesat la 12.02.2020.

Pop, Ion, *Răspuns unor scrisori neexpediate*, în „Observator cultural”, nr. 464, 2009, https://www.observatorcultural.ro/articol/raspuns-unor-scrisori-neexpediate/, accesat la 12.02.2020.

# *EIN EINWAND: „DIE BÜROKRATIE“. DIE ANSICHTEN DES LINKSHUMANISTEN ARNOLD ZWEIG ÜBER DIE DDR-KULTURPOLITIK*

**Ștefania Surdu**
**PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași**

*Abstract: In mid-October 1948, the entire East German press reported enthusiastically on the return of the world-famous exile intellectual and pacifist Arnold Zweig, who finally arrived in East Berlin after an absence of fifteen and a half years. East of the Elbe soon became established the emblematic image of a famous bourgeois writer converted to socialism, who came out of emigration in order to contribute through his activity to the construction of socialism in Germany. Arnold Zweig, for his part, declared from the outset his loyalty to the state, that welcomed him so warmly after his return from exile, and committed himself to the cause of the Eastern bloc during the Cold War, which played a central role in his (re-)integration into the (East) German cultural industry. However Eberhard Hilscher, an official GDR literary scholar, described Zweig`s attitude towards the politics of the SUPG as "by no means uncritical". In this regard, he referred to Zweig's famous "Dresden speech" of 1954, in which he dealt with a question that he considered to be the greatest challenge in the construction of socialist society in the GDR: "the bureaucracy". By this term, Zweig understood first of all the undue interference of state authorities in spheres that have nothing to do with politics, such as literature, philosophy, art or even private life. Based on the correspondence with Lion Feuchtwanger, the present study aims to illustrate the views of the left-wing humanist and prominent GDR intellectual Arnold Zweig towards the cultural policy of the SUPG.*

*Keywords: Arnold Zweig, Public intellectual, Bureaucracy, Censorship, Soviet Zone/GDR, Dissidence*

Mitte Oktober 1948 meldete enthusiastisch die gesamte ostdeutsche Presse die Rückkehr des weltberühmten Exilintellektuellen und Pazifisten Arnold Zweig, der nach einer Abwesenheit von fünfzehneinhalb Jahren endlich in Ost-Berlin eintraf. Da der Respekt vor den Vertretern der Hitler-Emigration für das Selbstverständnis der SBZ/DDR zentral war, wurde hier dieses Ereignis gebührend gefeiert. Arnold Zweig erfreute sich eines herzlichen Empfangs beim „Kulturbund” in Ost-Berlin, wo verschiedene Kulturfunktionäre und SED-Politiker Begrüßungsreden hielten. Die Feierlichkeiten wurden danach im Künstlerclub „Die Möwe” fortgesetzt. Berührt von der Aufmerksamkeit, welche ihm von den russischen Behörden geschenkt wurde, in Kontrast zur Isolation und Nichtanerkennung seiner schriftstellerischen Tätigkeit während des Exils, verzichtete Zweig bald auf die Idee der Rückkehr nach Israel (wonach sich seine Frau Dita sehnte) und lies sich endgültig in Ost-Berlin nieder: „Meine triumphalen Erfolge ... ich bin weit davon entfernt, sie zu leugnen. Sie machen mir auch Spaß. Wo immer man öffentlich reden soll, mit warmem Applaus begrüßt zu werden, bevor man noch den Mund aufgetan hat, das ist schön. Und den guten Willen und die Hilfsbereitschaft aller Menschen in unserem Sektor für sich zu haben, auch. Und welche Freude meine Kurzgeschichten auslösen können, die ich doch immer ein wenig unterschätzt

habe, freut mich natürlich ganz besonders. (...) Ich würde doch nie mehr auf solche Ehrungen und Erfolge verzichten wollen, nie mehr also nach Palästina zurückkehren (...).”[14]

Östlich der Elbe etablierte sich bald das emblematische Bild eines zum Sozialismus bekehrten bürgerlichen Schriftstellers von Weltruhm, der aus der Emigration gekommen ist, um durch seine Tätigkeit zum Aufbau der sozialistischen Gesellschaftsordnung in Deutschland beizutragen. Arnold Zweig erklärte seinerseits von Anfang an seine Loyalität gegenüber dem Staat, der ihn nach der Rückkehr aus der Emigration so herzlich empfing, und engagierte sich für die Sache des Ostblocks im Systemkampf[15], was eine zentrale Rolle für seine (Re-)integration in den (ost-)deutschen Kulturbetrieb spielte. Durch seine vehementen Stellungnahmen in den öffentlichen Debatten im Zuge des Kalten Krieges und sein deklariertes Engagement für die Politik der SBZ/DDR gewann Arnold Zweig in Ostdeutschland schnell hohes Prestige. Seine Loyalität wurde zwar belohnt. Nicht nur, dass seine Werke in großen Auflagen verlegt wurden, aber erfreute sich Zweig in der SBZ/DDR auch vieler politischer und kultureller Funktionen im Staat (wie das Amt des Abgeordneten der Volkskammer der DDR von 1949 bis 1967 oder des Präsidenten der Deutschen Akademie der Künste 1950-1953 und des PEN-Zentrums Ost und West 1957-1968) und wurde als Schriftsteller mehrfach ausgezeichnet (u.a. mit dem Nationalpreis der DDR 1950 und dem internationalen Lenin-Friedenspreis 1958). Zu jedem Geburtstag wurden ihm zur Ehre Festlichkeiten gehalten und Gratulationsschriften herausgebracht. Schon 1952, anlässlich seines 65. Geburtstags wurde Zweig ein *Sonderheft*[16] von der Deutschen Akademie der Künste[17] sowie eine *Festschrift*[18] vom Aufbau-Verlag gewidmet und sogar der Ehrendoktortitel von der Leipziger Universität vergeben.

Obwohl sich Zweig von Anfang an loyal zum Staat DDR verhielt und solidarisch mit seiner Politik erklärte, bezeichnet der linientreue DDR-Literaturwissenschaftler Eberhard Hilscher Zweigs Haltung gegenüber der Politik der DDR als „keineswegs kritiklos”.[19] Er verweist in dieser Hinsicht auf einen Artikel aus der *Norddeutschen Zeitung* vom 17. Februar 1954, der die „Dresdener Rede” Zweigs (auf dem IV. Bundestag des Deutschen Kulturbundes in Dresden vom Februar 1954) umfasst und dessen Veröffentlichung in der DDR lange Zeit verboten wurde. In diesem Vortrag beffaste sich Arnold Zweig mit einer Frage, die seiner

[14] Arnold Zweigs Brief an Feuchtwanger vom 25. Juni 1949, in *Lion Feuchtwanger-Arnold Zweig, Briefwechsel 1933-1958*, Band II, Aufbau-Verlag, 1984, S. 29.

[15] Im Rahmen des Kalten Krieges setzte sich Arnold Zweig durch seine zahlreichen Artikel, Reden und Aufsätze für die Sache des Ostblocks ein, betrachtete sich als „Vertreter eines Weltfriedenslagers”, bekannte sich zur „Friedenspolitik” der SBZ/DDR, verurteilte die Einmischung der USA in den Korea-Krieg (1951) und in Vietnam (1968), lehnte die westdeutsche Atomwaffenpolitik ab, verurteilte die Kolonialkriege mancher Westmächte in der Nachkriegszeit usw. Die kritische Haltung richtete sich aber fast nie gegen die Politik der Sowjetunion (gegen die Schreckensmeldungen des stalinistischen Systems, gegen die öffentlichen Schauprozesse, die Staatszensur, die politischen „Säuberungen”, die Zwangsarbeitslager, die Deportationen nach Sibirien, die blutige Unterdrückung des ungarischen Aufstands 1956 usw.).

[16] Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), *Sinn und Form. Sonderheft Arnold Zweig. Mit Erstveröffentlichungen von Arnold Zweig*, Berlin Rütten & Loening, Berlin 1952.

[17] Außer dem Sonderheft von 1952 widmete die Deutsche Akademie der Künste ihrem Ehrenpräsidenten (nach 1953 erfüllte Zweig diese Funktion) auch anlässlich des 70. und 75. Geburtstags Festschriften. Siehe Dies. (Hrsg.), *Arnold Zweig zum siebzigsten Geburtstag. Eine Festschrift*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1957 und Dies. (Hrsg.), *Arnold Zweig: Ein Almanach. Briefe, Glückwünsche, Aufsätze*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1962. Anlässlich seines 80. Geburtstags wurde von der Berliner Staatsbibliothek eine „Arnold-Zweig-Ausstellung“ veranstaltet, wo Zweig von den Vertretern der Aufbau-Verlag der letzte Band seiner sechzehnbändigen Werkausgabe überreicht wurde. Am Vorabend seines Geburtstags fand ebenso eine Festveranstaltung zu Zweigs Ehren im Deutschen Theater statt, wo u.a. Anna Seghers, Hermann Kant und der Kulturfunktionär Alexander Abusch Lobreden hielten.

[18] Johannes R. Becher et al. (Hrsg.), *Arnold Zweig zum 65. Geburtstag*, 10. November 1952, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.

[19] Eberhard Hilscher, *Arnold Zweig. Leben und Werk*, Volk und Wissen, Berlin, 1978, S. 259.

Meinung nach die größte Herausforderung beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der DDR darstellte: „die Bürokratie". Zweig bezieht sich vor allem auf die problematischen Beziehungen zwischen dem Individuum und der Gesellschaft und auf die problematische Situation der Schriftsteller in der DDR: „Es ist nicht so, daß sich nur unsere Sprache in ein Kauderwelsch verwandelt oder zu verwandeln droht. Es ist sogar so, daß viele Begriffe nicht mehr da sind, die unsereinen, als wir aufwuchsen, selbstverständlich waren, z.B. der Begriff der Muße, daß ein Mensch imstande sein muß, sich allein auszuschließen oder isoliert auf eine Bank zu setzen und etwas zu lesen, ohne daß das zu einer Instruktion wird, ohne daß er gefragt wird, ob das in Übereinstimmung mit irgendeiner Verpflichtung geschiet, die in die Grundlagen der DDR eingegangen ist."[20]

Von einem humanistischen Standpunkt aus kritisiert Arnold Zweig die allmähliche Bürokratisierung des Lebens in der DDR und betont die Wichtigkeit der Privatsphäre und der geistigen Freiheit des Individuums, die durch die Einrichtungen eines unflexiblen politischen Systems stark beschränkt würden: „Es kann sehr gut sein, daß es Leute gibt, die mit der Gesellschaft noch nichts zu tun haben wollen (...). Eine Organisation wie die DDR, in ihrer Straffheit, in ihrem Vorwärtsdrang, in ihrer Aufbaufreude, ist Einfluß genung und wir müssen, besonders in den kleinen Orten, in den Dörfen, in den Schulen, in den Pionierparks der Kinder viel von dem Humanismus unserer Arbeit hingelegen. Aber Humanismus und stramme Organisation haben sich immer widersprochen. Selbst die Jesuiten, welche uns eine sehr große geistige Potenz hinterlassen haben, waren in ihrer Organisation nicht so angestrengt wie wir im Aufbau der DDR." (Ebd.) Zweig bekräftigte seine Kritik an der „Bürokratie" des DDR-Systems anlässlich des Erscheinens des satirischen Blattes *Eulenspiegel*: „Ich empfehle uns allen, darüber nachzudenken, warum das zehn Jahre dauern mußte, bis wir zu einer solchen Zeitschrift kommen konnten."[21] Eine mögliche Erklärung dafür fand Zweig in der Tatsache, „daß wir hier in einem Staate [leben], in dem es keine Ausbeutung des Menschen durch den Menschen mehr gibt, aber leider eine Ausbeutung des Menschen durch die Not, das heißt durch den intensiven Zwang, unseren Aufbau vorwärtszubringen (...), daß wir in einer Gesellschaft leben, in der wirklich jeder einzelne Mensch an einen Platz gestellt werden könnte (...)." (Ebd.)

Diese deutlichen kritischen Aussagen Zweigs machen jedoch aus ihm keinen Dissidenten des DDR-Systems. Sie sollten vielmehr als eine konstruktive Kritik eines überzeugten (idealisten) Sozialisten angesehen werden, der an die aufrichtige Sache der DDR glaubt und der durch seine Tätigkeit zur Verbesserung des Systems beitragen will. Das es so ist, beweisen auch die zahlreichen Briefe an Feuchtwanger, in denen er sich mit denselben Fragen befasst. Die Beobachtung seiner Korrespondenz zeigt, dass Arnold Zweig zwar mit der Staatsideologie und der Außenpolitik der DDR in der Systemkonfrontation zumeist übereinstimmte aber auch, dass er einige Einwände gegen die Innenpolitik seines Staates hatte. In seinen Briefen zeigt sich Zweig begeistert von den Fortschritten der Demokratischen Republik, die er als einen „ernsthafte[n], auf dem Weg zum Sozialismus befindliche[n] Staat"[22] beschreibt. Zweig solidarisiert sich auch mit den Maßnahmen der DDR im Rahmen des Kalten Krieges (wie z.B. die Verstärkung der Schutzmanschaften an der Grenze nach der BRD vor dem Hintergrund der Unterzeichnung des Generalvertrags von Adenauer 1952), ist vom Wunsch nach Frieden des Ostblocks völlig überzeugt[23] und kritisiert ständig die „kriegshetzerische" Politik und Ideologie der Westmächte.

---

[20] Arnold Zweig, „Arnold Zweig für Freiheit" in *Sächsisches Tageblatt*, Dresden, am 14. Februar 1954, S.3.
[21] Arnold Zweig, in *Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Band II, Berlin, 1956, S. 42.
[22] Brief Zweigs vom 30.[-31.] Oktober 1952, in *Lion Feuchtwanger-Arnold Zweig, Briefwechsel*, S. 180.
[23] Im gleichen gespannten historischen Kontext weist Arnold Zweig darauf hin: „Hinzu kommt, daß nach den Tiraden der Herren Adenauer und Reuter bei Westberlinern, die Häuser, Grundstücke oder Fabrikräume besitzen, eine Panik eingetreten ist: diese Narren wissen nicht, daß weder Tschuikov noch Sokolowski die

Wegen seiner sozialistischen Überzeugungen geriet Arnold Zweig in einen ideologischen Konflikt sogar mit den Mitgliedern seiner eigenen Familie, wie er voller Bitterkeit seinem Brieffreund mitteilt: „Daß ich im eigenen Hause von Frau und Sohn mit dem Westmüll überschwemmt wurde und ihn für Wahrheit halten sollte, bereitete mir harte Tage. Ich konnte mich aber beherrschen, besser als früher, und spüre den Erfolg."[24] An einer anderen Stelle erzählt Zweig von einem Brief seines Sohnes Michael (Michi), der diesen Kampf der Meinungen zum Ausdruck bringt: „Seiner Mutter hat er zum Geburtstag einen ausführlichen Brief geschrieben, hauptsächlich über mich und gegen mich, in welchem er mir vorwirft, über die DDR völlig falsch unterrichtet zu sein und seinerzeit über die in Rußland <zurückgehaltenen deutschen Kriegsgefangenen> und ähnliche <Wahrheiten> ganz naiv hinters Licht geführt worden zu sein, was sich ein halbes Jahr später schon erwiesen habe."[25]

All diese intimen Berichte sind der schlüssige Beweis, dass Arnold Zweig an die Sache der DDR glaubte, und dass sein Engagement für den Ostblock im Rahmen des Kalten Krieges seinen aufrichtigen Überzeugungen entsprach. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass Zweig einige wichtige Einwände gegenüber der Innenpolitik seines Staates hatte. Der Haupteinwand Zweigs gegenüber der DDR-Politik, den er auch in seiner *Dresdener Rede* öffentlich ausdrückt, ist die sogenannte „Bürokratie". Unter diesem Begriff verstand Zweig vor allem die Ingerenz des Staates auf die Sphären, die mit der Politik nichts zu tun haben, wie die Literatur, die Philosophie, die Kunst oder sogar das Privatleben. Letztere Problematik wurde schon diskutiert. Was aber das Kulturleben und die Kulturpolitik der DDR angeht, sind noch weitere Erläuterungen erforderlich. Es soll mit anderen Worten im Folgenden gezeigt werden, wie sich Zweig auf das kulturpolitische Dogma des sozialistischen Realismus bezog.

Die Korrespondenz mit Feuchtwanger zeigt, dass Arnold Zweig – als DDR-Prominenter - in den frühen 50ern eine aktive Rolle in der Begrenzung der Einmischung des Staates und dessen linientreuen Kulturorganisationen in den Literaturbetrieb der DDR spielte. Die Akademie der Künste, die Arnold Zweig 1950-1953 präsidierte, nahm er als die letzte Bastion der freien Kunst gegen den politischen Druck wahr. Schon vor dem 3. Schriftstellerkongress 1952 – als der sozialistische Realismus als einzige gültige Kulturdoktrin in der DDR auferlegt wurde – setzte sich Arnold Zweig in der Akademie der Künste gegen das realsozialistische „Dogma", das schon seit 1932 die „Leitlinie aller Künste" in der UdSSR darstellte: „Der sogenannte sozialistische Realismus, über den ich nur mit Ihnen und Ehrenburg frei sprechen kann, soweit es sich um Schriftsteller handelt, denn unsere begabten Maler und Bildhauer denken darüber genau wie wir - dieser soziale Realismus hält die Kunst für ein Panoptikum und möchte am liebsten alle Gesetze der Form und Prinzipien der Kunst als Formalismus denunzieren und abschaffen. Es haben nähmlich bei uns z. Zt. drei bis fünf ehemalige, wegen Mangel an Begabung steckengebliebene Kunstschüler, verkleidet als Journalisten, das große Wort. Ich selber opponiere dagegen, jedesmal wenn ich eine Ausstellung unserer Akademie eröffne, von denen eine besser als die andere ist."[26]

Zweig nahm also eine ablehnende Haltung gegenüber der Doktrin des sozialistischen Realismus ein, aber die Kritik wird offensichtlich nicht von einem ideologischen Standpunkt aus geübt, sondern von einem ästhetischen. Ein Verweis auf die ideologische Dimension dieser Kunstdoktrin (die geforderte Verbindung von Kunst und Politik) enthält jedoch ein weiterer Brief an Feuchtwanger, der aber belegt, dass Zweig in diesen Jahren noch

---

mindesten Absichten haben, sie anzugreifen, und daß der Weltfrieden bei unseren sowjetischen Freunden aufs beste behütet ist." (Brief Zweigs vom 13-14. Juni 1952, Ebd., S. 160).

[24] Brief Zweigs vom 24. Januar 1953, Ebd., S. 198.

[25] Brief Zweigs vom 23.Mai 1955, Ebd., S. 281-282.

[26] Arnold Zweigs Brief vom 26. Februar 1951, Ebd., S. 106.

zuversichtlich war, dass er eine Alternative zum realsozialistischen Kanon innerhalb der DDR erstellen können wird: Zweig schrieb an seinen Brieffreund: „Ich schicke Ihnen den Beschluß des ZK der SED zur Kunstpolitik, um Ihnen zu zeigen, wie ernst und idealistisch die Partei es mit den Künsten meint und wie wenig wir uns daran gebunden halten, ohne etwa in Gegnerschaft zu verfallen. Hier ist alles guter Wille, und dem amusischen Bürokratius stellen wir uns als Front der Akademie der Künste aufs heiterste entgegen."[27] Trotz des verkündeten Widerstands, ist es jedoch anzumerken, dass Arnold Zweig eine Kompatibilität zwischen dem „guten Willen" als führendes Prinzip des Staates und der Möglichkeit in dessen „Gegnerschaft zu verfallen" findet.

Die Verweise auf die repressiven Maßnahmen der „mittleren und kleinen Bürokraten"[28] einerseits und auf die Gegenmaßnahmen der Vertreter der Akademie der Künste andererseits stellen ein wiederkehrendes Motiv in Zweigs Korrespondenz aus dieser Zeit dar. Zweig erwähnt sehr oft „die Raufereien, die (...) die Akademie mit bürokratischen Maßnahmen und Einmischungen ausfechten"[29] muss, aber auch die Unterstützung, die diese von den höheren Behörden bekäme: „Wir haben nämlich unsere obersten Spitzen ganz und gar für uns und sind mit dem neuen Amt für Kunst in engem Kontakt, das uns, die Akademie, in unserer Funktion als oberste Instanz in Kunst- und Geschmacksdingen stärken und durchsetzen wird, was uns der Ministerpräsident in drei Unterredungen zugesichert hat."[30] Die Briefe Zweig lassen darauf schließen, dass er jedoch die kulturpolitischen Direktiven nicht mit dem ganzen DDR-System identifiziert, sondern lediglich mit einigen bürokratischen Kulturorganisationen, deren (unbegabte) linientreue Funktionäre mit Übereifer handeln würden: „Nein, Feuchtwanger, wir haben es mit dem Überwuchern der mittleren Bürokratie zu tun, und zwar von drei bis vier großen Organisationen, deren mediokre Vertreter sich in allen Sparten der Künste tummeln, weil man dazu nichts gelernt zu haben und keine Zeugnisse braucht und weil es außerdem für ungefährlich galt – großartig geeignet zu Befriedigung von Machtbedürfnissen fehlgegangener Journalisten und Kunstschüler."[31]

Als Präsident der Akademie der Künste hat Zweig konkrete Demarchen sogar bei den hochrangigen Beamten der DDR unternommen, um die Kunst von der Sphäre der Politik fernzuhalten, wie aus dem gleichen Brief hervorgeht: „Wir Mitglieder der Akademie sind geschlossen bereit, unsere Ämter niederzulegen, um uns ganz unserer produktiven Arbeit zu widmen – viel zu jung um uns als Fassadenputz verwenden zu lassen. Das habe ich Grotewohl erklärt, das haben er und Pieck eingesehen und akzeptiert, und in diesem Sinne werden wir weiterarbeiten, und das neugegründete Amt für Kunst wird mit uns gehen müssen oder ohne uns auskommen." (Ebd.) Aber diese Entschlossenheit Zweigs verwandelte sich bald in Enttäuschung, als ihm klar wurde, dass die Zensurmaßnahmen nicht bloße Fehler eines bürokratischen Systems sondern Staatsdirektiven waren, und dass der sozialistische Realismus keine bloße Literaturströmmung sondern die einzige gültige Staatsdoktrin innerhalb der DDR darstellte.

Als im Juni 1952 Arnold Zweig Bilanz über die vier Jahre zog, die er seit seiner Rückkehr aus der Emigration in der SBZ/DDR verbrachte, stellte er mit Bitterkeit fest, dass er selbst mehrmals zum Opfer der Zensur fiel: „Jetzt werden bald vier Jahre sein, in einem Monat nämlich, daß ich Haifa verließ. Es macht mich nachdenklich, wie ich gestehen muß. Mein ganzer Aufenthalt hier will kritisch beleuchtet werden. Daß man noch nicht einmal eines meiner Stücke gespielt hat, gibt mir zu denken, ebenso die Schwierigkeiten, die das Theater anderen Autoren macht, die nicht auf der Parteilinie wandeln. Falls man meinen

[27] Zweigs Brief vom 27. April 1951, Ebd., S. 123.
[28] Zweigs Brief vom 16.Juli 1951, Ebd., S. 136.
[29] Zweigs Brief vom 2. August 1951, Ebd., S. 137- 138.
[30] Ebd., S. 138.
[31] Brief Zweigs vom 25. August 1951, Ebd., S. 142.

Roman *Frage und Antwort* noch lange hin und her dreht, weil augenblicklich Antimilitarismus bei uns verpönt ist, wird er wohl zuerst bei Desch erscheinen, und dann werden sich unsere Organe besinnen. Ich gebe natürlich den Kampf nicht auf (...)."[32] Hinzu kommt die Nervosität Zweigs, die vom Verbot seines Films *Das Beil von Wandsbeck* verursacht wurde, und die sich auch in den früheren Briefen manifestierte.

Trotz aller Ehrungen und Privilegien, die ihm von den Staatsbehörden (vor allem anlässlich seines 65. Geburtstags) gewidmet wurden, konnte Zweig nicht leicht akzeptieren, dass einige seiner Werke in der DDR zensiert oder sogar verboten wurden: „*Frage und Antwort* liegt seit dem Abflug nach Moskau beim Aufbau-Verlag herum. Es waren höchst wichtige Fragen noch zu klären, hörte ich später, nämlich wie sich die Jugend jetzt, wo Bewaffnung und Befreiungskriege 1813-15 am Horizonte stehn, meine Kriegsbetrachtung werde rechtfertigen lassen. Natürlich hab ich ihnen meine Meinung versetzt, außerdem ein Exemplar an Desch gesandt. Aber das sind bloß Katzbalgereien. Ärger ist`s schon mit dem Hineinreden in die Produktion von Film und Bühne. Ich sende Ihnen bald den Film des *Beils*, der tatsächlich aus dem Verkehr gezogen wurde, ohne irgend jemanden zu benachrichtigen, den es anging. Und meine Stücke spielen sie auch nicht; da wer ich`s jetzt in Wien versuchen lassen. Das Sonderheft *A.Z.* von *Sinn und Form* darf nicht zum Pflästerchen werden, um eine Wunde zu verkleben. Auch der Ehrendoktor nicht, den ich ja verdient zu haben scheine. (...)"[33] Wie aus diesen Briefen hervorgeht, wusste Zweig sehr wohl, dass die Literatur als Waffe im Rahmen des Kalten Krieges instrumentalisiert werden konnte. Vor dem Hintergrund dessen, dass die Schriftsteller als wichtige Akteure in der Systemkonfrontation angesehen wurden, und dass sich die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Gruppierungen richtete, denen sie zugehörten, auf die Verlage, in denen sie ihre Schriften veröffentlichten, auf die Institutionen, mit denen sie kooperierten usw., stellte ein solcher Versuch eines DDR-Prominenten wie Arnold Zweig, seine Werke zuerst im gegnerischen Block erscheinen zu lassen, einen Affront gegen das DDR-System und einen Verlust an Prestige des Ostblocks in der Systemkonfrontation dar.

Wenn Zweig im letzten Brief noch anstrebte, die „Akademie mit Humor und Schärfe" (Ebd.) vor den Bürokraten der Partei zu verteidigen, zeigte er sich aber bald bereit, „einen modus vivendi mit Akademie und Volkskammer"[34] zu finden, aus der Überlegung, dass „die Regierung sich mit [s]einen Ansichten und Absichten voll einverstanden" zeige. (Ebd.). Vor dem Hintergrund der gewaltsamen Niederschlagung des Arbeiteraufstands in der DDR vom 17. Juni 1953 durch die sowjetische Armee, die gleichzeitig das Ende des „Tau-Wetters" nach dem Tod Stalins verkündete, fühlte sich jedoch Zweig wieder überfordert und entschied sich, von seinem Amt des Präsidenten der Akademie zurückzutreten. Johannes Becher übernahm dieses Amt, während Arnold Zweig bis zu seinem Tod Ehrenpräsident der Akademie der Künste blieb: „Gestern ist das Amt des Präsidenten der Akademie auf Johannes R. Becher übergegangen. Er soll das von mir aufgebaute Werkzeug streitbar und tagespolitisch in den Kampf der Meinungen einschmelzen und die Akademie von den Hemmungen befreien, die andere Organisationen der Kunstpflege und –leitung während unserer ersten drei Jahre uns zu bereiten nicht aufhörten. Da ich all das Tageszeug weder lesen kann noch will und mein Unbehagen mit der Kunstentwicklung nicht verholen habe, die sich auf allen Sparten betätigt, *bin ich wirklich nicht mehr der geeignete Präsident.* Daß es mir schwer war, die Akademie aus der Hand zu geben, brauche ich nicht zu leugnen; aber wir haben in langen loyalen Gesprächen alle unsere Probleme ausgefochten, *und so ziehe ich mich mit einer anständigen Pension auf mein Werk zurück.*"[35] [Hervor. S.S.] Wie auch in

[32] Brief Zweigs vom 14. Mai 1952, Ebd., S.161.
[33] Brief Zweigs vom 16-18. August 1952, Ebd., S. 173.
[34] Brief Zweigs vom 26.November 1952, Ebd., S. 185.
[35] Brief Zweigs vom 24. April 1953, Ebd., S. 207.

anderen kritischen Momenten in der Geschichte der DDR und des Kalten Krieges zog also Arnold Zweig auch diesmal vor, sich zurückzuziehen.

Eine der letzten kritischen öffentlichen Stellungnahmen Arnold Zweigs über die Lebenswirklichkeit vor dem Hintergrund des „Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft" und über die Arbeitsbedingungen der Schriftsteller innerhalb der DDR ist gerade die bekannte „Dresdener Rede", die er auf dem IV. Bundestag des Deutschen Kulturbundes im Februar 1954 in Dresden hielt, und die bereits erörtert wurde. Die Veröffentlichung dieser Rede Zweigs im *Sächsischen Tageblatt* am 14. Februar 1954 führte aber sogar zur Flucht des zuständigen Redakteurs Herbert Winkler in den Westen und wurde seither in der DDR verboten. Vor diesem Hintergrund ist auch der umstrittene Vortrag Zweigs auf dem IV. Schriftstellerkongreß zwei Jahre später (1956) zu verstehen. Er schlug diesmal einen komplett unterschiedlichen Diskurs, im Einklang mit den Direktiven der Kulturpolitik der SED: „Literatur und Kunst müssen mehr als bisher die großen Konflikte und deren Überwindung gestalten, die unsere Menschen bei der Herausbildung des sozialistischen Bewußtseins im Kampf mit bürgerlichen und kleinbürgerlichen Ansichten und Gewohnheiten durchleben. (...) *Darum sage ich, ist die Atmosphäre unserer Literatur nicht so, wie sie eigentlich sein müßte* (...). *Und darum, wie ihr wißt, liebe Freunde, ist der erhobene Zeigefinger leider nötig. Wir wissen, daß er im Augenblick der Kunst schadet. Aber die Kunst ist in diesem Zeitabschnitt nicht das Wichtigste*.[36] [Hervor. S.S.] Spätestens nach dem Verbot der Veröffentlichung seiner „Dresdener Rede" war Zweig dessen bewusst, dass jeder neue öffentliche Auftritt eine Anpassung an den offiziellen Staatsdiskurs erfordert. Das könnte erklären, warum Arnold Zweig - trotz aller Erfahrungen als Bekämpfer der rigiden „Bürokratie" des DDR-Systems und trotz aller Bestrebungen in seiner Eigenschaft als Präsident der Akademie, die Kunst von der Politik fernzuhalten - nun einen völlig anderen Diskurs vorschlägt, in dem er sogar den „Zeigefinger der Zensur" zu rechtfertigen sucht. Indem die Rede Zweigs moralische (in Bezug auf die Schuldfrage) und politische Aussagen (bezüglich der Staatszensur) in Verbindung bringt, lässt sie die Schlussfolgerung daraus ziehen, dass die Zensur eine etische und nicht eine repressive, freiheitsbeschränkende Rolle spiele.

Diese ambivalente Haltung Zweigs ist aber symptomatisch für seine Position gegenüber dem DDR-System. Er stimmte zumeist mit der Politik der DDR und des Ostblocks in der Systemkonfrontation überein und unterstützte sie in der Öffentlichkeit, hatte aber auch Einwände gegenüber der Innen- und der Kulturpolitik der DDR und wollte durch seine konstruktive Kritik zur Verbesserung des Systems beitragen. Zweig versuchte sich für die Sachen einzusetzten, woran er glaubte (die Bekämpfung der Bürokratie und der Zensurmechanismen, die Freilassung und Begnadigung politischer Gefangenen oder in Ungnade gefallener Kollegen wie Walter Janka oder Georg Lukács) aber zog oft vor, sich zurückzuziehen, wenn er bemerkte, dass seine Erfolgschancen im Kampf gegen die parteipolitischen Organisationen niedrig waren. Bemerkenswert ist, dass Zweig seiner Sonderstelle innerhalb des Kulturlebens der DDR bewusst war, die ihm – außer anderen Privilegien - eine Bresche ermöglichte, in der er seine Redefreiheit ausüben konnte, aber auch dass er nicht riskieren wollte, in Gegnerschaft zu verfallen. Deswegen hielt sich seine Kritik gegenüber dem DDR-System stets in Grenzen und darum fiel er selbst zum Opfer der Zensur oder revidierte sogar manchmal seinen Diskurs, um ihn in Einklang mit der Kulturpolitik der SED zu brigen, wie unter anderem seine Rede auf dem IV. Schriftstellerkongreß (1956) beweist.

[36] Arnold Zweigs Rede auf dem IV. Schriftstellerkongress, in *Beiträge zur Gegenwartliteratur*, Band II, *Protokoll des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses*, Berlin, 1956, S. 42.

**BIBLIOGRAPHY**


Becher, Johannes R. et al. (Hrsg.), *Arnold Zweig zum 65. Geburtstag*, 10. November 1952, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.

Bores, Dorothee; Sven Hanuschek (Hrsg.), *Handbuch P.E.N. Geschichte und Gegenwart der Zentren im deutschsprachigen Raum*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2014.

Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), *Arnold Zweig zum siebzigsten Geburtstag. Eine Festschrift*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1957.

Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), *Arnold Zweig: Ein Almanach. Briefe, Glückwünsche, Aufsätze*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1962.

Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), *Sinn und Form. Sonderheft Arnold Zweig. Mit Erstveröffentlichungen von Arnold Zweig,* Berlin Rütten & Loening, Berlin, 1952.

Dieter Schiller, „Arnold Zweig in der Akademie der Künste“, in *Pankower Vorträge*, Heft 29, Helle Panke e.V., Berlin, 2000.

Feuchtwanger, Lion/ Zweig Arnold, *Briefwechsel 1933-1958,* Harold von Hofe (Hrsg.). Band I (1933-1948) und II (1949-1958), Aufbau-Verlag , Berlin, 1984.

Hilscher, Eberhard, *Arnold Zweig. Leben und Werk,* Volk und Wissen, Berlin, 1978.

o. V.: *Beiträge zur Gegenwartsliteratur,* Band II, ed. IV. *Deutscher Schriftstellerkongreß*: *Protokoll*, Berlin 1956.

Zweig, Arnold, „Arnold Zweig für Freiheit” in *Sächsisches Tageblatt*, Dresden, vom 14. Februar 1954.

# *AMIN MAALOUF ET SA VISION DYSTOPIQUE SUR L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE*

**Monica Diana Ropciuc**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract:After years and years of wars and a long series of more or less visible conflicts, we are enjoying a peaceful and prosperous era. However, this state of calm is misleading because in reality, we are like a drifting boat that has strayed from the shore line. The consumerism, the new facets of totalitarianism and all that falls under the umbrella of which we vaguely describe as politically correct are just some elements that tend to keep us captive in an endless race. But we are free, aren't we? Big Brother doesn't exist and we are not living in a dystopian world where the Thought Police is watching our every move. Wrong! In his essay "Le naufrage des civilisations" (The Shipwreck of Civilizations) published in 2019, Amin Maalouf, a notorious French writer of Lebanese origin, adapts the Orwellian vision to the realities of the contemporary period and makes the following predictions: Big Brother has metamorphosed and took on the appearance of our security anxieties; we are in full process of globalization but divisions appear daily between the nations as cracks emerge in all foundation; nowadays everything becomes a merchandise: our tendencies, our views, our well-being. The parallel between the masterpiece of George Orwell and the essay of the French writer represents the base of this article and his aim is to underline the fact that in that ocean which exists behind the screen, we are these days just a point in a statistic, a target or a pawn, because in the end IGNORANCE IS STRENGTH and FREEDOM IS SLAVERY!*

*Keywords: totalitarianism, politically correct, freedom, dystopia, doublethink.*

La société contemporaine traverse une période difficile où les valeurs ne sont plus respectées, où l'arbitraire règne et la liberté n'est qu'une notion plutôt relative. La famine, les guerres et les maladies ont cessé de balayer le vieux continent européen et le nouveau monde, mais dans les autres parties du monde nous pouvons observer le contraire. Les pays asiatiques et les communautés musulmanes ont eu le malheur de traverser une période de chaos, qui n'est rien d'autre que l'effet des décisions insensibles des états occidentaux et de leur politique agressive. La presse n'a couvert qu'une petite fraction des événements qui ont eu lieu dans ces régions le siècle passé, mais une nouvelle vague d'écrivains et d'artistes est née dans l'exil avec un seul désir : raconter la vraie histoire de leur pays d'origine.

Amin Maalouf, un grand écrivain français d'origine libanaise est lui aussi membre de cette nouvelle vague d'intellectuels qui ont eu la force d'utiliser le tragique de leur histoire et la mémoire des parents, afin de rendre à son public des romans et des essais d'une grande valeur. Dans ses œuvres il prend la voix d'un chroniqueur, il alterne la fiction et la vérité historique et cherche aussi à fructifier ses années d'expérience en tant que journaliste pour trouver des sujets complexes et d'un grand impact. En 2019 il publie l'essai « Le naufrage des civilisations » dans lequel il nous offre une analyse rigoureuse sur les réalités du monde musulman dans le XX$^{e}$ siècle, des comparaisons entre les modèles politiques de l'Est et de l'Ouest et leurs effets à long terme et aussi des prédictions sur ce que l'avenir peut nous réserver. Sans aucune surprise, les prophéties de Maalouf sont assez sombres : il parle d'une civilisation mourante qui vit de plus en plus longtemps de sorte qu'elle a le temps de voir mourir des empires, des langues et des pays pendant leur vie. Certains peuvent argumenter que cette affirmation n'a aucun sens, mais de cette manière Amin Maalouf nous prévient sur le rythme accéléré des transformations de cette époque. Cet essai contient aussi des informations remarquables sur des sujets comme les révolutions islamiques, les régimes

conservateurs de Margaret Thatcher ou Ronald Reagan et leurs conséquences, le culte construit autour de la personne de Nasser et ses épigones, mais pour cet article nous nous proposons seulement de tracer un parallèle entre la vision prophétique de l'écrivain et celle de George Orwell, qu'il mentionne dans ses lignes, avec le but de démontrer que nous ne sommes pas si loin de vivre dans un monde construit d'après le modèle de la dystopie orwellienne.

Avant tout, il faut présenter en grandes lignes l'œuvre de chevet de George Orwell, le roman « 1984 ». Publié en 1949, il traite l'histoire d'une Grande-Bretagne de l'avenir, qui est en pleine guerre contre deux entités : l'Eurasia et l'Estasia. Toute l'action se passe à Londres, et les événements sont présentés par Winston Smith, un employé du Parti Extérieur qui commence à se distancier de l'influence du régime quand il réalise que ceux qui ont le pouvoir dans leur main altèrent la véracité des choses. Lui-même un pion de cette machine qui fabrique la vérité, Smith rencontre Julia, une jeune femme qui apparemment, comme lui, ne peut pas continuer de dissimuler cette amnésie forcée, et commence peu à peu à rejeter l'influence de ce Big Brother qui voit et sait tout. Mais tourner le dos au Big Brother c'est un crime : le crime de double-penser. Cette double pensée est un labyrinthe décrit par Orwell de la manière suivante :

> *Connaître et ne pas connaître. En pleine conscience et avec une absolue bonne foi, émettre des mensonges soigneusement agencés. Retenir simultanément deux opinions qui s'annulent alors qu'on les sait contradictoires et croire à toutes deux. Employer la logique contre la logique. Répudier la morale alors qu'on se réclame d'elle. (...) Oublier tout ce qu'il est nécessaire d'oublier, puis le rappeler à sa mémoire quand on en a besoin, pour l'oublier plus rapidement encore. Surtout, appliquer le même processus au processus lui-même. Là était l'ultime subtilité. Persuader consciemment l'inconscient, puis devenir ensuite inconscient de l'acte d'hypnose que l'on vient de perpétrer. La compréhension même du mot « double pensée » impliquait l'emploi de la double pensée.* [1]

Il est impossible de résumer l'histoire de Winston Smith en quelques lignes mais tous ceux qui ont lu le roman savent que la pression psychologique est intense et qu'il finit par lier une amitié avec O'Brien qui s'avère être un imposteur et qui arrive à torturer Smith jusqu'au point où il perd son dernier grain d'humanité et trahit Julia. Le fait que les peuples d'Océania connaissent la torture, l'horreur et la manipulation, tout multiplié par la surveillance continue place ce roman dans un cadre irréel, absurde, qui n'a aucune possibilité de se transposer dans le modèle de la société authentique, quel que soit le régime politique. Sinon, cet article vient vous démontrer, en utilisant le jugement complexe d'Amin Maalouf, le fait que le monde contemporain n'a été en aucune époque si proche de tomber en proie à ce modèle extrême à cause d'une mauvaise utilisation de la technologie et simplement à cause de l'ignorance. Big Brother n'est pas seulement une relique de la Guerre Froide, il est un instrument qui a subi plusieurs transformations, et aujourd'hui il est plus réel que jamais. Même si le terme Big Brother est l'innovation d'Orwell qui le présente comme « un homme d'environ quarante-cinq ans, à l'épaisse moustache noire, aux traits accentués et beaux »[2] pendant les années de la Guerre Froide le monde a embrassé cette formule parce que l'ennemi était rien et partout ; les nombreuses actions d'espionnage et contre-espionnage, les mouvements politiques assez instables et dangereux ont eu un seul but : de ne pas laisser l'occasion au modèle socialiste de s'infiltrer dans les structures occidentales. Aujourd'hui l'hydre communiste est remplacée par celle capitaliste et la population est soumise à une tout autre méthode d'esclavage et de manipulation, personne ne sait qui lui est favorable et qui l'abuse, qui peut le protéger et à

[1] Orwell, George, *1984*, https://www.ebooksgratuits.com/pdf/orwell_1984.pdf p. 42-43 (page consultée le 22 avril 2021)
[2] Orwell, *1984*, https://www.ebooksgratuits.com/pdf/orwell_1984.pdf p.5.

quel prix. Pour Amin Maalouf c'est justement la forme que Big Brother a prise de nos jours, celle « d'un phénomène plus diffus, et plus pernicieux : la montée inexorable de nos angoisses sécuritaires. »[3]

Avant de regarder ces affirmations avec du scepticisme et de les cataloguer comme des théories du complot, il faut mentionner le fait que même l'auteur français constate dans son essai que dans cette société dirigée par l'argent, la technologie n'est pas toujours utilisée au service du bien. D'ici surgit, dans la vision d'Amin Maalouf, la comparaison entre le naufrage imperceptible dans lequel la société contemporaine est entrainée et le monde fictif d'Orwell, construit sur l'éphémère de la manipulation et de la forgerie. Nous opérons avec de grands mots et avec des termes qui peuvent faire hausser des sourcils dans un contexte pernicieux, mais il ne faut pas oublier que ces deux écrivains ne traitent pas avec légèreté des notions comme : la guerre, la manipulation des masses, les révolutions, l'extrémisme ou simplement la liberté. Toutefois la liste des similitudes entre les deux ne s'arrête pas là ; par exemple, ils parlent ouvertement sur leur sympathie pour le modèle socialiste : Amin Maalouf pendant plusieurs entretiens télévisés et Orwell est peint comme « a committed socialist (…) fully aware that he had to merely describe what he was doing and what he saw. »[4] En plus, à côté de sa couleur politique, les œuvres de l'auteur britannique n'ont pas connu la stigmatisation, sinon le contraire, parce que le public les apprécie même aujourd'hui. Amin Maalouf n'est pas encore arrivé à son niveau, mais ce qu'il partage avec Orwell c'est la capacité de capter et d'analyser la nature humaine dans les plus extrêmes conditions, où les instincts des hommes qui peuvent souvent les dominer en laissant du côté tout jugement ou aspiration.

En revanche, une question sur laquelle les deux écrivains ne sont pas d'accord, c'est autour de l'importance de l'histoire. Historien exalté, Maalouf a un respect profond pour cette science qu'il utilise avec majuscule dans ses ouvrages ; il la voit comme un être vivant, avec des visions qui bousculent selon la situation politique ou en fonction de la sagesse des hommes, mais elle reste un organisme vif qui a la tâche d'enregistrer et garder les événements du monde. De l'autre côté, l'auteur britannique a une autre conception sur l'importance de cette discipline : « L'Histoire tout entière était un palimpseste gratté et réécrit aussi souvent que c'était nécessaire. »[5], donc ceux qui ont dans leur main les rênes du pouvoir peuvent contrôler la dispersion de l'information avec ou sans une base historique. Avant de fermer ce parallèle, nous appelons encore une fois au jugement de l'écrivain français, qui, en regardant la société contemporaine arrive à la conclusion suivante : « le désolant paradoxe de ce siècle : pour la première fois dans l'Histoire, nous avons les moyens de débarrasser l'espèce humaine de tous les fléaux qui l'assaillent (…) ; et nous voilà pourtant lancés, à toute allure, sur la voie opposée. »[6]

Si nous pensons aux nos frères de l'Inde, de l'Extrême Orient, finalement si nous pensons aux pays du tiers-monde nous arrivons à la conclusion que ce paradoxe est en fait fondé sur la vérité et la logique. Mais nous, en tant qu'Européens, avons parfois la tendance d'oublier que dehors les frontières du vieux continent existe un monde qui tremble et frémit. La liste d'exemples et complexe mais le mass-média a pleinement parlé des guerres civiles des pays musulmans, des mariages forcés qui sont encore une pratique commune dans l'Islam, des enlèvements, des lapidations et de toutes les tortures qui sont partie intégrante de la vie des femmes de l'Asie, l'Afrique et d'autres continents. Personne ne peut nier le fait que

[3] Maalouf, Amin, *Le naufrage des civilisations*, Grasset, Paris, 2019. p. 298.
[4] Ciocoi- Pop, Dumitru, *Highlights of Modern British Literature*, *Lucian Blaga* University Press, Sibiu, 2002. p.90. (N.T. « socialiste engagé (...) il était pleinement conscient qu'il devait simplement décrire ce qu'il faisait et ce qu'il voyait. » )
[5] Orwell, *1984*, p.49.
[6] Maalouf, *Le naufrage des civilisations*, p.14.

ces sujets sont tabou. Tout le monde sait. Tout le monde voit. Personne ne fait rien parce que de nos jours, l'ennemi a l'avantage suprême : il est invisible. Pour soutenir cette information, nous proposons le cas de l'agent Zbigniew Brzezinski, « Zbig », qui, pendant l'administration de Jimmy Carter a persuadé le président américain d'intervenir notamment en Afghanistan, mais le but principal était d'engager les Soviétiques dans une guerre. Cette opération avait le nom de code « Cyclone » et l'idée de base c'était d'aider en secret les rebelles avec des armes afin d'attirer les communistes russes dans un combat qui aura comme effet de les affaiblir et changer leur point d'intérêt de l'Europe et les États-Unis, sur le territoire de l'Orient. L'opération a eu beaucoup de succès parce que l'administration du Moscou a mené en Afghanistan « une guerre exténuante, qui a entraîné la démoralisation et finalement l'éclatement de l'empire soviétique. »[7] Évidemment, l'image de Jimmy Carter a eu beaucoup à souffrir après les informations de cette charade sont arrivées dans les journaux américains, parce que la population était encore faible après la guerre, mais depuis longtemps, les actions de Zbig ont eu un effet sur l'ours soviétique qui semblait intouchable. En analysant l'exemple d'Amin Maalouf et de l'agent américain nous pouvons tracer un autre parallèle entre les deux écrivains : Orwell soutient dans son roman le fait que « la guerre engage un très petit nombre de gens »[8] mais nous sentons l'envie de dire qu'il faut un petit nombre d'hommes astuces pour déclencher une guerre, mais que tout le monde aura beaucoup à souffrir. Maalouf souscrit toutefois à l'idée d'Orwell en disant que la science évoluera aussi dans le domaine militaire et que les plus riches remplaceront les soldats avec des robots ou des drones.

> *Il y a, certes des tâches dont un soldat humain peut s'acquitter bien mieux qu'un automate. Mais l'inverse est bien encore plus vrai. Un robot peut être programmé pour courir à cent kilomètres à l'heure, et il peut avoir la taille d'un écureuil (...). Il a surtout l'immense avantage de ne susciter, s'il « mourait » au combat, aucun remous sur le front interne. Ni body bags, ni cercueils recouverts d'un drapeau, ni famille en deuil, (...) ni manifestations pour exiger que l'on ramène « nos enfants » au pays.*[9]

Il ne nous reste qu'ouvrir les yeux et accepter cette affirmation comme une possible facette de l'avenir, parce que, même si ce que nous allons dire sonne plutôt sombre, La Troisième Guerre Mondiale est plus proche que nous aimerons le reconnaître, et seulement une partie infime de la population réussira à voir son dénouement. Les événements actuels montent encore une fois que les nations sont de plus en plus closes, au moins, en Europe, tous commencent à ressentir les effets du Brexit, les hommes commencent à réaliser que la technologie peut se transformer en un outil d'espionnage et que chaque mouvement est surveillé.

Pour conclure notre article, il faut ajouter le fait que les hypothèses de George Orwell sont avérées sans fondement, mais Amin Maalouf nous prévient de laisser du côté les malentendus, le racisme et l'homophobie, parce que ce sont les ingrédients principaux pour un futur désastre. Plusieurs critiques cataloguent l'œuvre d'Orwell sous le signe du réalisme, comme un compte rendu de faits divers, « a long explanation of the nightmare some of us have actually lived »[10], mais nous pensons que dans ce cas il est plus sage d'utiliser l'esprit visionnaire et prophétique d'Amin Maalouf et l'image de la dystopie orwellienne pour affirmer, sans aucune doute mais avec beaucoup de tristesse, que le pire reste à venir. Cette

[7] Maalouf, *Le naufrage des civilisations*, p.197.
[8] Orwell, *1984*, p. 229.
[9] Maalouf, *Le naufrage des civilisations*, p.322.
[10] Vianu, Lidia, *British Desperadoes at the Turn of the Millennium*, Editura All, București, 1999. p.21. (N.T. « une longue explication du cauchemar que certains d'entre nous ont réellement vécu » )

comparaison entre les deux auteurs n'a eu autre but que souligner encore une fois le fait que l'Histoire se répètera chaque fois que les hommes se croient invincibles.

## BIBLIOGRAPHY


Ciocoi- Pop, Dumitru, *Highlights of Modern British Literature, Lucian Blaga* University Press, Sibiu, 202.

Maalouf, Amin, *Le naufrage des civilisations,* Grasset, Paris, 2019.

Orwell, George, *1984*, https://www.ebooksgratuits.com/pdf/orwell_1984.pdf

Vianu, Lidia, *British Desperadoes at the Turn of the Millennium,* Editura All, București, 1999.

# *MEETING THE GODDESS: HEROIC JOURNEYS IN HARRY POTTER AND CRESCENT CITY*

**Ingrid Radu**
**PhD Student, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: They say that not all heroes wear capes, but all good stories need a hero. Hero-quests and heroic adventures are most prevalent in myths, fairy tales, and their modern-day correspondent, fantasy literature, and they all follow a similar pattern. This pattern has been closely analysed by Joseph Campbell in his monumental study,* The Hero with a Thousand Faces, *where he puts forward the idea of the heroic Monomyth, or a path that all the protagonists of myths and fairy tales follow, more or less closely. One of the most interesting stages of the Monomyth, The Meeting with the Goddess, has been largely overlooked by literary critics. However, with the rise of the feminist movement, more attention needs to be provided to this particular point in the hero's (or heroine's) journey. This paper proposes to examine how this Monomythical stage can be applied to two contemporary fantasy writings, the* Harry Potter *series, by J. K. Rowling, and* Crescent City, *by Sarah J. Maas, with a special attention given to the differences which arise between male and female protagonists' heroic journeys.*

*Keywords: fantasy, heroic journey, Monomyth, female heroes, bildungsroman*

One of the key elements of every fantasy story is the main character, or hero, who embarks on a quest to defeat the forces of evil. In *Strategies of Fantasy* (1992), Brian Attebery points out the fact that fantasy stories are usually focused on the hero's coming of age or growth, therefore the bildungsroman is one of the most common types of fantasy (87). He also argues that a large part of fantasy writings is based on formula, or common, familiar elements that can be found in the works of more than one writer. The fantasy hero is clearly one such formulaic element, therefore some fundamental issues arise: how does the hero function in fantasy and why is this concept universally accepted? What ties all fantasy protagonists together and what does this ubiquity mean for the study of fantasy?

The answers to these questions can lead not only to a better understanding of how fantasy works, but also to a clearer view of how it can replace myths and fairy stories in the minds of contemporary, postmodern readers. In order to understand the nature of the fantastic hero, and therefore to find the answers to the above questions, Joseph Campbell's theory of the Monomyth, applied to J. K. Rowling's *Harry Potter* novels, which have undoubtedly changed fantasy in the 21st century, and to Sarah J. Maas's *House of Earth and Blood*, the first volume of the upcoming *Crescent City* series, a very recent book which promises to attract a vast and varied readership, will be turned to good account. In my enterprise, I will also take into consideration Attebery's view on the coming of age of female protagonists, as opposed to male heroes, who can be found in most pieces of older fantasy writings.

The main characters in the two works chosen to be closely analysed are quite dissimilar in many aspects: Harry Potter is a boy, Bryce Quinlan is a young woman; Harry is a teenager, while Bryce is in her mid-twenties; Harry's world revolves around Hogwarts castle, Bryce lives in a busy city; Harry is accompanied by his friends throughout all seven books, while Bryce's best friends die tragically at the beginning of the novel. Moreover, the *Harry Potter* novels are generally viewed as children's literature (although they are also loved by adults), while *Crescent City* is a fantasy series which contains adult themes, and is wholly unsuitable for young readers. However, the two protagonists are similar not only in

their fight against evil powers, but also in their path to maturation, which is best explained using Campbell's theory of the Monomyth.

**The Monomyth, or The Hero's Journey**

In *The Hero with a Thousand Faces* (2004 [1949]), Joseph Campbell explores a great number of myths, folk-, and fairy tales from all the corners of the world in order to identify a recurring pattern in the hero's storyline, which he calls the Monomyth[1]. He also points out several repeated symbols and archetypes, which can be found in stories from Ancient Greece, to the Amazonian jungle, or the Polynesian islands. He bases his research on dr. Carl Jung's theory of archetypes and on sir James Frazer's findings in his monumental anthropological study, *The Golden Bough*. With these starting points, Campbell proposes a universal formula which can be found in mythic narratives across all cultures and societies. His comparative insights contribute to the development of the hero's journey, a fantastic analogy and all-encompassing metaphor for the Monomyth. The stages of transformation that heroes go through are represented in what he calls *the hero's journey*, a story that can manifest itself at a mental, social, emotional, and spiritual level. Over the past decades, Campbell's Monomyth has served as inspiration in various domains, such as the analysis of plays and films (Vogler), gestalt therapy (Rebillot), the theory of archetypes (Pearson), education (Goldstein), law (Robbins), computer games (Buchanan-Oliver and Seo), and many more.

Campbell argues that the hero's journey follows three stages, namely Departure, Initiation, and Return, a threefold structure which can be found in numerous other manifestations, such as Hell-Purgatory-Heaven, introduction-exposition-resolution, birth-life-death, or the cyclicity of the seasons. These three stages are further split into seventeen sub-stages, which offer the reader the opportunity to study the hero's formation in more depth and detail. Campbell provides a brief summary of the hero's entire journey, a bird's eye view of the complexities of the Monomyth (2004: 227-228), as follows.

Setting out from his modern-day hut or fortress, the mythological hero is enticed, carried away, or otherwise willingly enters the realm of adventure. He comes face to face with a shadow presence guarding the passage. The hero can either destroy or appease this force, allowing him to enter the dark kingdom alive (brother-battle, dragon-battle; offering, charm), or he can be killed by the opponent (dismemberment, crucifixion). Beyond the threshold, the hero enters a world of oddly intimate powers, some of which assault him (tests), and others of which provide magical assistance (helpers). He goes through a supreme ordeal and earns his reward when he enters the mythological round's lowest point. The hero's marital union with the goddess-mother of the universe (sacred marriage), his acceptance by the father-creator (father atonement), his own divinization (apotheosis); alternatively, if the forces remain hostile towards him – his theft of the boon he came to receive (bride-theft, fire-theft); intrinsically, it is an extension of consciousness and therefore of being (illumination, transfiguration, freedom). The return work is the final step. If the forces have given the hero their blessing, he now sets out under their protection (emissary); if not, he flees and is pursued (transformation flight, obstacle flight). The transcendental forces must stay behind at the return threshold; the hero emerges from the kingdom of fear (return, resurrection). The grace, or boon, he bestows restores the universe (elixir).

Although the hero's development can only be properly understood by analysing all of the seventeen stages, one of the most important and debated points in the journey is what Campbell calls *The Meeting with the Goddess*. With the advent of the postmodern feminist movement, this stage has gained an outstanding importance not only in the study of female heroes, but also as a means to portray female attitudes and behaviour patterns.

[1]The name is borrowed from James Joyce's *Finnegan's Wake*

Before exploring Campbell's stage with more attention, some distinctions regarding fantasy literature and mythology have to be taken into consideration. As David Pringle points out, "the essence of all myth is that once upon a time it was believed, in a literal way; and so a distinction needs to be made between […] mythologies [and] fairy tales, which have always been regarded as mere fictions concocted for people's entertainment" (1998: 8). Although fantasy borrows its structure and style from mythology, it is intrinsically different in the sense that the readers know from the very beginning that they are dealing with a piece of fiction, whereas myths used to serve as a base for religious beliefs. However, myths can survive today despite not being believed as true, mainly owing to the readers' suspension of disbelief, or Secondary belief, as Tolkien calls it. Moreover, fantasy easily fits in with supernatural events and creatures, usually used as allegories in myths, therefore some of Campbell's archetypal figures identified in mythology, such as the Goddess, are often present *literally* in fantasy works.

Having provided the proper explanations and distinctions, a closer analysis of Campbell's female-centred stage can now be made, with a focus on its applicability on contemporary fantasy characters, such as Harry Potter and Bryce Quinlan.

**The Meeting with the Goddess**

The heroic journey is not always difficult and action-filled, and the hero sometimes gets some moments of respite. One such stage is called by Campbell *The Meeting with the Goddess*. He explains that "[t]he ultimate adventure, when all the barriers and ogres have been overcome, is commonly represented as a mystical marriage […] of the triumphant hero-soul with the Queen Goddess of the World" (100). It usually takes place at the symbolic centre of the universe, in the sanctuary of a temple, or in a dark, hidden, intimate place only known by the heart. This union is not necessarily a sexual one, and it must be understood as a highly symbolic alliance. Its central figure is the woman who, "in the picture language of mythology," argues Campbell, "represents the totality of what can be known" (106). She is a lover, a bride, a sister, and a mother; she seduces, guides, nurtures, binds, and sets free; she is the source of all knowledge and "the hero is the one who comes to know," as Campbell observes (106). The hero who can understand and accept her as she is, "without undue commotion but with the kindness and assurance she requires, is potentially king, the incarnate god, of her created world" (106).

Campbell offers an example from Irish folklore, the story of the Lady of Tubber Tintye and the Prince of the Lonesome Isle. In an attempt to heal the Queen, the young Prince decided to go to Tubber Tintye, the flaming well of the fairies, and retrieve three bottles of healing water. After heeding the advice of an aunt with supernatural powers, and riding on a magical horse received from her, he arrived at the castle of Tubber Tintye. Here, he saw a great number of sleeping beasts, and visited twelve chambers, each containing a beautiful woman sleeping on a couch. In the thirteenth chamber, there was a golden couch, going around in circles on its golden wheels, and on it the Queen of Tubber Tintye was stretched out sleeping. She was beautiful beyond words. The Prince saw that the magical well was at the foot of the couch, but instead of approaching it straightaway, he decided to lay down on the couch and sleep for a while. He did not wake for six days and six nights.

Campbell notices that the image of The Lady of the House of Sleep is quite common in myths and fairy tales[2] (101). She represents the promise of happiness, perfection incarnate, young and exquisitely beautiful, a symbol of the "good" mother. Meeting her, the hero may feel the nostalgia of his past, the comforting bliss experienced in the mother's womb. However, Campbell draws attention to the fact that the image of the mother is not always a positive one (102). There are "bad" mothers, too: the absent, villainous mother (the evil

[2]Briar-rose and Brynhild are two of the most well-known examples

stepmother in fairy tales); the forbidding, hindering mother; the jealous, overprotective mother (Aphrodite); and the mother as an object of desire (Oedipus).

As Geo Athena Trevarthen observes, "[t]he mother who gives her life over to others, in various ways, is the central heroic spine of the whole *Harry Potter* narrative" (2008: 100). Although Harry is an orphan, the image of his mother guides him throughout his entire life. Lily Potter is depicted as a symbol of purity, kindness, and love; her self-sacrifice is the only thing standing between Voldemort, one of the most powerful wizards to have ever lived, and Harry, an infant with absolutely no means to defend himself. The power of her sacrifice further protects the boy throughout all of his encounters with the Dark Lord, and Lily's ghost even comforts Harry before he chooses to die in order to save the others. She is a perfect representative of what Campbell calls "the 'good' mother" (102).

The mother figure who is featured the most in the *Harry Potter* series is Molly Weasley. As the wife of Arthur Weasley and the mother of the seven Weasley children, she is depicted as the female half of the traditional family. Her husband works at the Ministry of Magic, while she stays at home, taking care of their children and looking after the house. Most importantly, she is the only real mother figure present in Harry's life, welcoming him into her family, and offering him all the warmth, safety and comfort she can. Some critics, like Jane Elliott, have called this depiction sexist and derogatory for women, but I would argue that this is not the case. It is true that young girls need strong role models who can teach them to be free and independent, but these being children's books, Rowling is right to picture a traditional family, too. Children need the sense of comfort that radiates from the image of the Weasley family, in a story that is mainly focused on battles between the good and the evil. Moreover, Molly Weasley's character is not comprised only by her role as a stay-at-home mother; she is a fierce fighter and a very talented witch, who is admired even by Dumbledore. She also fits into Campbell's category of "good" mothers.

There are, however, several mother figures who fall into Campbell's other classification. Not all of them are necessarily "bad" mothers, but they all possess inherent qualities which are not favourable for the development of their children. For instance, Merope Gaunt, Lord Voldemort's mother, is portrayed as the absent, evil mother, as she is unable to love her child as she should. Therefore, he grows up without knowing love and without fully understanding it, and turns into the monster which terrorises the wizarding world. Narcissa Malfoy, Draco's mother, is a classic example of the devoted, but overprotective mother, who is torn between her loyalty to Voldemort, and the welfare of her child. Another example of the jealous, overprotective mother is Petunia Dursley, who hovers over her son Dudley and does not let him grow and make his own choices, even as a teenager. She is so blinded by her love for her son that she loathes Harry, her adoptive son, whom she sees as a threat to her dear Dudley's safety and comfort. At the beginning of the series, we can see her showering Dudley with gifts, love, and attention, while she forces Harry to live in a cupboard under the stairs, and showing definite signs of child abuse.

From the examples above, we can clearly see that Rowling has chosen to portray a wide range of mother figures, all different from one another. As Sarah Zettel rightly observes, "[i]t is unusual in a fantasy novel for mothers to each have their own unique story that makes them fully fledged people, not just mothers" (2005: 90).

Going back to Campbell's theory, an important issue arises. What happens if the hero is a woman and how does this stage of her journey manifest itself? In Campbell's opinion, "when the adventurer, in this context, is not a youth but a maid, she is the one who, by her qualities, her beauty, or her yearning, is fit to become the consort of an immortal" (109). We can see this reflected in the character of Bryce Quinlan. She fits the role perfectly, on the one hand, through her beauty, and on the other, through her passion, relentlessness, devotion, and mental and physical strength. At the end of her story, not only does she "become the consort

of an immortal," her beloved Hunt, but also attains immortality herself. Instead of meeting with the Goddess, she becomes the Goddess of her own journey.

**Woman as the Temptress**

Along his journey, the hero often faces temptations meant to throw him off his path. These temptations are of various nature, and differ from story to story and from culture to culture. They can be represented by the lust for power and riches, the desire to simply take a rest and not continue his quest, or by a beautiful woman. Concerning temptation, Campbell observes that the "difficulty lies in the fact that our conscious views of what life ought to be seldom correspond to what life really is" (111-112). He goes on saying that when we realise "that everything we think or do is necessarily tainted with the odor of flesh, […] life, the acts of life, the organs of life, woman in particular as the great symbol of life, become intolerable for the pure, pure soul" (112).

No matter its manifestation, temptation is closely connected to the hero's innate desires. For instance, while on his pursuit, the hero must cast away several aspects of his previous, "normal" life. He must give up his home and its safety and familiarity, as he is faced with hitherto unexperienced events. Suddenly, he is burdened with immense responsibility and a willingness for self-sacrifice is expected of him. Therefore, it is no wonder that he is sometimes tempted to end his journey and return to his everyday life. However, once he crosses the first threshold, there is no going back for the hero, not before completing the entire cycle of his journey.

Temptation is often featured in tales and myths: Ulysses and his crew are tempted by the beautiful song of the mermaids, but avoid certain death by tying themselves up and filling their ears with wax, so as not to hear the music; Frodo is tempted by the power of the ring and nearly succumbs to it several times during his journey to Mount Doom, only to be saved by his loyal friend, Sam; Voldemort tries to lure Harry Potter to the dark side on more than one occasion, recognising the boy's unique abilities; Bryce Quinlan is tempted by her love and lust for Hunt and is occasionally willing to put their mission in jeopardy.

I would argue that the presence of temptation, under its various forms, is not only a welcome element, but quintessential in the hero's journey, in the sense that it provides him or her the opportunity to find inner strength and self-control. Therefore, the stage *Woman as temptress*, in its various figurative forms, becomes one of the most important aspects of the hero's development.

**Conclusions**

Upon inspecting Campbell's model, we can make two observations: firstly, that the Monomyth is applicable to a wide range of works, from ancient myths to Hollywood blockbusters, and secondly, that it is particularly recognisable in fantasy literature, where the hero (or heroine) is more closely related to classical mythological figures than the characters from mimetic literature.

Consequently, all fantasy heroes, from all fantasy tales, prove us that hardships can – and will – be overcome, by triumphing over our limitations. The nature of the hero that has changed considerably through time, from Ulysses to Harry Potter, and, adapted to the new feminist culture, it now includes several instances of powerful female figures, too, such as Bryce Quinlan. The nature of the myth has also suffered changes; in the past, myths used to provide metaphorical explanations for human experiences and events, while now, in the secular world of today, they are considered mere stories. However, with the help of fantasy, we now have the chance to be transported back to heroic deeds and faraway lands. The heroic arcs of Harry Potter, Bryce Quinlan, Luke Skywalker, or Superman have the extraordinary power to connect readers from all the corners of the world, disregarding gender, cultural, or racial differences. They provide a sense of magic and peculiarity which is absent from

everyday life in the postmodern world, but which is, and has always been, an essential and omnipresent part of human nature.

**BIBLIOGRAPHY**

Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington and Indianapolis, USA: Indiana University Press, 1992. Print.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces. Commemorative Edition*. Princeton and Oxford, USA: Princeton University Press, 2004. E-book.

Pringle, David (ed.). *The Ultimate Encyclopedia of Fantasy*. London, UK: Carlton, 1998. Print.

Trevarthen, Geo Athena. *The Seeker's Guide to* Harry Potter*: The Unauthorized Course*. Winchester, UK: O Books, 2008. Print.

Zettel, Sarah. "Hermione Granger and the Charge of Sexism". *Mapping the World of the Sorcerer's Apprentice: An Unauthorized Exploration of the* Harry Potter *Series*. Mercedes Lackey (ed.). Dallas, USA: BenBella Books, 2005. Print.

## *EXPRESSIVE EXCURSUS IN ROMANIAN MESSIANIC LITERATURE*

**Maria Alexandra Gligan**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center**

*Abstract: The configuration of poetic language, including poetic expression, is achieved by the combination of the two inseparable components: external and internal, rationality and emotional. The word has the ability to extend its meaning, this materializing in literary language in the form of metaphor, metonimy, personification or synecdoche. We can also see a tendency of the literary language to cross the grammatical barriers, innovating from this point of view the poetic expression.*

*Keywords: expression, literature, messianism, language, meaning.*

Societăţile aflate la răscruce, divizate de interese politice interne ori externe, sau cele care se află într-o instabilitate de orice fel au reuşit să constituie terenul propice dezvoltării conştiinţei şi acţiunilor mesianice, căci „fiecare neam ce-şi deschide cale în istorie, luptă pentru o idee a lui şi pentru o formulă de salvare, pe care o crede universală şi definitivă”[1].

Poezia mesianică reprezintă o transpunere în literatură a manifestărilor revoluţionare împotriva nedreptăţilor create de societatea actuală, ajungând o creaţie artistică de opoziţie ori exprimând o viziune a poetului asupra viitorului, subliniindu-se în acest fel caracterul profetic al poeziei. În opinia lui Carlos Buosoño, o viziune este în momentul în care „poetul conferă unui obiect real calităţi pe care nu poate să le posede, fără ca ansamblul fantastic format […] să acopere […] vreo sferă a realităţii”[2]. Cu alte cuvinte, se realizează o proiectare a unei lumi ideale, care, uneori, se suprapune peste o imagine din trecut, căci pentru a se regenera, Universul se reîntoarce la haosul primordial, adică în „illo tempore”.

Această nouă reprezentare are rolul de a crea numai imaginea ideală, care odată cu trezirea simţurilor sau a intuiţiei, se va spulbera sub greutatea adevărului subiectiv, căci conştiinţa nu va permite alunecarea într-o lume a himerelor. Cu timpul, din dorinţa de a persevera în crearea acelei societăţi ideale, poate avea loc o „alterare a conştiinţei”[3], fapt care va produce un acut declin social.

Pentru a realiza tranziţia dintre lumea actuală şi cea ideală, fiinţa umană ar trebui să treacă printr-o moarte iniţiatică, care are rolul de a determina „sfârşitul omului « natural », acultural”[4] şi pătrunderea într-o nouă formă de existenţă, aceea a unei persoane „născute în spirit”[5]. Astfel, pentru a accede la această nouă dimensiune, trebuie să acceptăm renunţarea la o formă de viaţă materială, fără principii morale. Odată atinsă acea dimensiune spirituală, fiinţa umană va constitui un veritabil model, creat după voinţa entităţii superioare ori a acelui personaj salvator, responsabil de schimbarea sa.

În cele mai multe cazuri, iscusința de a străbate calea spre o astfel de stare care introduce omul în sacralitate, se traduce prin pătrunderea în universul literar. Literatura constituie un mijloc de evoluție a persoanei, care, în funcție de capacitatea de interiorizare și introspecție a textului literar, va fi capabilă să descopere sensuri nebănuite ale diverselor elemente structurale sau de expresie. Cuvântul este înzestrat cu o forță deosebită pentru a

[1] Emil Cioran, *Schimbarea la faţă a României,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 12, 13.
[2] Carlos Buosoño, *Teoria expresiei poetice*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975, p. 143.
[3] Herbert Read, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p. 84.
[4] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 181.
[5] *Ibidem*.

preface existența reală într-un univers paralel imaginar, iar poetul are capacități supranaturale, fiind considerat un adevărat „îmblânzitor de cuvinte”. Literatura devine, astfel, speranța în deschiderea orizonturilor, căci infinitul capătă limite noi, inteligibile pentru mintea umană cu ajutorul simbolurilor.

La nivel formal, poezia mesianică constituie mesajul pe care divinitatea, reprezentând emiţătorul, vrea să îl transmită fiinţei umane, căci „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul”[6]. Autorul este înzestrat cu capacitatea deosebită de transpunere a Cuvântului în materialitate prin intermediul expresiei. În cadrul acestui proces de materializare, are loc apariția creației literare, care reprezintă un adevărat ghid ceresc, oferit de divinitate cu scopul îndrumării oamenilor care se simt pierduți în vâltoarea cotidianului. Astfel, poetul preia masca unui profet, fiind „un canal, o interfaţă între divinitate şi omenire”[7], care nu face altceva decât să medieze comunicarea dintre cele două entităţi. Pe lângă mijlocirea dialogului, autorul are datoria de a decodifica informaţia şi de a o propaga omului pe înţelesul lui. În plus, creația literară de tip mesianic poate reprezenta şi o modalitate de a intra în rezonanţă cu entităţile superioare, căci această categorie de lirism este considerată ca fiind de inspiraţie divină. Cuvântul dispune în esenţa sa de energii creatoare, care au un rol deosebit în stabilirea unei legături între Dumnezeu şi om, acesta ajungând să fie un real ziditor de suflete.

Orice text literar posedă atât o serie de sensuri ușor de identificat, cât şi o multitudine de sensuri care se află în stare latentă, așteptând să fie descoperite în orice moment. Literatura mesianică românească se bazează tocmai pe această avalanșă de înțelesuri pe care le poate dobândi un cuvânt sau o anumită expresie, limbajul fiind principalul motor al potențării ideilor. Cuvântul este capabil să-și lărgească sfera de influență în funcție de context, preluând adesea masca simbolului. În funcție de specificul fiecărui autor sau de tema abordată, vom regăsi elemente din mesianismul filosofic, ideologic sau biblic.

În privinţa mesianismului filosofic se pune preţ pe capacitatea fiinţei umane de proiectare a unei lumi ideale, la cel ideologic este pregnant sentimentul patriotic şi cel de „popor ales”, iar din cel biblic sunt extrase figuri de importanţă majoră ale eroilor sau capacitatea de sacrificiu de care dau dovadă aceştia. În mod surprinzător, numele fiecărui poet aduce în atenția noastră o serie de imagini specifice, cu ajutorul cărora proiectează idei, stări, sentimente în raport cu diverse evenimente marcante din existența sa. Gândirea conceptuală și cunoașterea mistică sunt contopite în imaginile poetice, care pun stăpânire pe universul nostru sentimental. Asocierea acestora permite lectorului un proces de materializare, care are un impact deosebit asupra conştiinţei sale. În mod particular, poezia, din punct de vedere estetic, are la bază expresia. Aceasta transfigurează lumea obiectivă, redând-o printr-un șir de reprezentări, care nu refuză realitatea, ci o reinterpretează. Între cele două concepte, artă și realitate, există o constantă interacțiune, fiecare îmbogățind universul celeilalte. De aceea, expresia poetică reprezintă chintesența fluxului realității, care este posibilă numai prin intervenția omului, căci el a simțit dintotdeauna nevoia de a plasa în concret orice idee, sentiment sau trăire. Simbolul ori semnele reprezintă materializarea acestora în cadrul operelor literare. Poezia fiind o particularitate a limbajului scris, este o transpunere a realității în viziunea fiecărui autor, căci misiunea acestuia este de a „preface” lumea reală prin intermediul cuvintelor. Astfel, se diferențiază de textul narativ, în primul rând, prin constituirea unui sistem propriu de semnificații, căpătând o anumită autonomie în registrul lingvistic. De asemenea, forma impune existența unor anumite elemente de prozodie, care obligă la utilizarea codificată ori imprevizibilă a unor termeni pe care îi considerăm „banali” în viața de zi cu zi.

---

[6] *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, *Sfânta Evanghelie după Ioan*, disponibil online la: http://www.bibliaortodoxa.ro/noul-testament/35/Ioan, consultat: 13. 04. 2020.

[7] Abatele de Broglie, *Profeţiile mesianice*, Ed. Antet, Filipeştii de Târg, p. 5.

Conceptul de „mimesis”[8] reprezintă fundația pe care ia naștere opera literară. Îmbogățirea sensurilor unui cuvânt are loc prin îmbinarea celor două sfere: denotația și conotația, în crearea actului literar. Această omogenizare a utilizării sensurilor în cadrul unui singur text se concretizează în apariția simbolului. Cuvântul, dar și sensul pe care îl capătă acesta, este cel care suferă diverse schimbări, ajungând, de cele mai multe ori să își modifice complet înțelesul. Acest principiu al transferului poate fi explicat prin lărgirea ariei semantice a unui cuvânt care evocă sensuri adiționale celui inițial, adevărat. Apariția noilor înțelesuri se materializează în limbajul literar sub forma metaforei, metonimiei, personificării ori sinecdocei. În plus, putem observa o tendință a limbajului literar, care trece dincolo de barierele gramaticale, inovând din acest punct de vedere expresia poetică.

Textele mesianice adoptă, din punct de vedere stilistic, metonimia și sinecdoca, însă putem identifica și alte preferințe pentru metaforă, comparație, personificare, antiteză sau epitet. Toate acestea oferă o viziune inedită asupra lumii, generând o nouă modalitate de cunoaștere și promovare a ideilor, sentimentelor, atitudinilor.

În funcție de curentul literar căruia îi aparțin, autorii români au dezvoltat o anumită simpatie pentru diverse expresii literare care au făcut obiectul limbajului utilizat în propria operă. Curentele literare care propagă ideile mesianice pe teritoriul românesc sunt, cu precădere, pașoptismul și romantismul. Pașoptismul este o mișcare literară care are la bază un eveniment istoric: revoluția de la 1848, care a reușit să readucă în atenția poporului caracterul național, militantismul, eroismul, importanța redobândirii libertății și afirmarea naționalității în context universal. Având la bază astfel de idei, scriitorii acestei epoci literare se impun prin utilizarea unei game variate a figurilor de stil, punând accent pe comparație, antiteză și metonimie. Autorii pașoptiști se fac „vinovați” de descoperirea nucleului național, care va sta la fundația dezvoltării ulterioare atât a individualității și independenței statale, cât și a literaturii de factură romantică.

Ion Heliade-Rădulescu este reprezentantul de seamă al literaturii pașoptiste mesianice, reușind să îmbine cu succes abilitățile de vizionar cu cele de cunoscător în profunzime al limbajului literar. Creația sa este o mărturie a acestui fapt, fiind concepută pe o bază antitetică, iar mai apoi dezvoltată prin intermediul metonimiei, sinecdocei și comparației. Antiteza reprezintă o constantă în opera heliadescă, cele două elemente indisolubile ale universului: binele și răul, luând ființă prin existența unor figuri eroice antitetice: Hristos/ Mesia/ Mântuitorul/ Cuvântul și Satan/ Demon/ Anticrist/ Iuda: „Atuncea universul, plin de eroi cereşti,/ Martiri ai libertăţii, martiri ai lui Hristos,/ Zâmbea ş-era aproape d-această mântuire,/ D-al cerului imperiu, d-a dreptului viaţă./ Atunci vechea robie, a lui Satan putere,/ Silnica tiranie, iadul cel pământesc,/ În spaimă, temătoare, şovăia ruşinată Să geamă sub ruina-i, mugind să se strivească” („Odă la pavilionul grecesc”)[9]. Capacitatea de observație și de reprezentare a scriitorului este reliefată prin îmbinarea metonimiei cu sinecdoca și comparația, creând astfel un univers în care sentimentele și atitudinile eului țâșnesc, punând stăpânire pe existența sa. Revolta care îi cuprinde interioritatea eului este evidențiată prin intermediul sinecdocei „Răsună omenirea, și o desparte-n două:/ În Căini și în Abeli.” („Anatolida”)[10], care sugerează răutatea, șiretenia fără de margini care a cuprins omenirea. Este de neconceput ca un om să fie capabil să-și omoare fratele deoarece această acțiune conduce la negarea propriului sânge, a propriei existențe. Făcând apel tot la Biblie, Heliade oferă și soluția căderii în păcat, prin exemplul primului om: Adam, figură eroică

[8] „Mimesis is, precisely, the construction of an object, not according to truth but to verisimilitude, to the extent that the object is posited as such” [în traducerea noastră: „Mimesisul este, tocmai, construcția unui obiect, nu în conformitate cu adevărul, ci cu verosimilul, în măsura în care obiectul este poziționat ca atare”] în Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 109.

[9] Ion Heliade-Rădulescu, *Opere*, vol. I, Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1967, p. 58.

[10] *Ibidem*, p. 308.

redată cu ajutorul metonimiei: „Astfel al lumii bătrânul Tată/ Din pomul vieţii c-a cutezat,/ L-a fericirii poartă-ncuiată/ Plângea păcatu-i cel neiertat./ Tu-mi opreşti raiul, mi-aduci aminte/ A mea greşeală, şi mă-ngrozesc!” („Serafimul şi heruvimul sau mângâierea conştiinţei şi mustrarea cugetului”)[11]. Acceptarea greșelii, regretul, căința și evitarea repetării acesteia reprezintă formula prin care omul poate să-și redobândească statutul de ființă care accede spre pacea primordială, paradisiacă. Ființa umană nu trebuie să uite că este supusă puterii timpului, acesta guvernând asupra vieții entităților efemere. Comparația „Veacurile, viața-mi ca nopți se strecurară” („Visul”)[12] este concludentă în ceea ce privește rapiditatea cu care se desfășoară viața omului în raport cu veșnicia Creatorului.

La Cezar Bolliac, antiteza este încă printre figurile de stil cele mai utilizate cu scopul de a realiza o opoziție între cele două clase ale societății: stăpânii și robii: „Cei ce-au jupuit poporul sunt tot astfel răsplătiţi/ Ca şi cei ce-au servit ţării ş-au ştiut a fi iubiţi./ Sau, mai bine, chiar din contra, cei oneşti sunt exilaţi,/ Şi tâlharii-n capul ţării onoraţi şi lăudaţi.” („Epistolă”)[13]. Tot pentru a pune în evidență personaje antimesianice, Bolliac folosește metonimia. Aceasta se distinge prin capacitatea autorului de a identifica un substitut pentru un anumit personaj, iar Bolliac este unul dintre aceia care descoperă caracteristica potrivită: „Vânzările adună-ţi, o, Iudă lepădate!/ Se văd, pe frunte-ţi, iată, aci s-au înfierat/ În sarbădele pete de fulgere-mplântate./ Rabdă, de poţi, oglinda ce-ţi strigă: Şelerat!/ Asta e bunu-ţi nume: vânzător! Tu îl ştiai/ De când cu negrii idoli, cu care ai tratat/ Vânzarea ţării, Iudo! a ţării ce tu n-ai;/ Dar lumea te cunoaşte, şi d-aia ai turbat./ Strigoi ce după moarte sugrumi p-ăi de iubeai!” („Lepădatul”)[14].

Andrei Mureșanu utilizează cu precădere comparația și interogația retorică cu scopul de a evidenția vitejia românilor și capacitatea de a depăși orice obstacol. În cea mai mare parte, termenul de comparație îl reprezintă un animal, care evocă fie puterea, fie supunerea pe care a fost nevoit să o manifeste pentru o lungă perioadă de timp: „Românul, ce din seculi a fost gonit de soarte/ Să sufere ca vita, ca sclavul maltratat,/ Acum vă spune-n faţă că nu-i pasă de moarte,/ Cu care-n mii de cazuri eroic s-a luptat;/ Că-n patria sa dulce va şti a s-apăra/ De orice leu sau tigru ce-ar vrea a-l subjuga.” („Un devotament familiei Hurmuzachi”)[15]. Animalele feroce, cum sunt leul sau tigrul reprezintă metafore ale dușmanilor, care prin șiretenia caracteristică, au încercat prin diverse mijloace să supună și să cucerească teritoriile românești. Andrei Mureșanu dă dovadă de optimism și încurajează exponenții poporului român, considerându-i viteji, demni de biruință și libertate de exprimare: „Aşa e, provedinţa, la care el se-nchină,/ I-a-întins pururi scutul şi mâna d-ajutori./ De n-a pierit românul când nu vedea lumină,/ Când simţul libertăţii era ucigători,/ Acum, când tirănia se zbuciumă-n dureri,/ Tu, bravule române, mai crezi că o să pieri?” („Un devotament familiei Hurmuzachi”)[16]. Există credința bine împământenită că românii au fost întotdeauna ocrotiți de divinitate, iar această idee este ilustrată și în operele literare.

Dacă în pașoptism am observat că predomină metonimia, comparația, antiteza, romantismul continuă, în mare parte, utilizarea ultimelor două, la acestea adăugându-se epitetul, personificarea și metafora. Sinecdoca și metonimia sunt figuri care se apropie de metaforă, iar romantismul este recunoscut pentru dezvoltarea acesteia, în timpul acestei epoci poezia devenind însăși o metaforă[17].

---

[11] *Ibidem*, p. 27.
[12] *Ibidem*, p. 46.
[13] Cezar Bolliac, *Opere*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 165.
[14] *Ibidem*, p. 147.
[15] Andrei Mureşanu, *Poezii şi articole*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 44.
[16] *Ibidem*, p. 45.
[17] Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, în „Limba română”, an XXIII, nr. 6, 1974, p. 487 – 498.

Un spirit justițiar, Mihai Eminescu, asemenea lui Andrei Mureșanu, utilizează comparația cu animalele pentru a scoate în evidență supunerea românilor în fața problemelor existențiale: „Religia - o frază de dânşii inventată/ Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,/ Căci de-ar lipsi din inimi speranţa de răsplată,/ După ce-amar munciră̦ţi mizeri viaţa toată,/ Aţi mai purta osânda ca vita de la plug?" („Împărat şi proletar")[18]. De asemenea, Eminescu îmbărbătează poporul printr-o remarcabilă metaforă care sugerează puterea divinității: „El este-al omenimei izvor de mântuire:/ Sus inimile voastre! Cântare aduceţi-i,/ El este moartea morţii şi învierea vieţii!" („Rugăciunea unui dac")[19], iar nimicirea dușmanilor este redată prin comparația: „Risipite se-mprăştie a duşmanilor şiraguri,/ Şi gonind biruitoare tot veneau a ţării steaguri,/ Ca potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată -/ Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată." („Scrisoarea III")[20]. În schimb, pentru evidențierea caracteristicilor negative, autorul folosește metonimia: „Văzând risipa, Satan, voi crede c-ai învins!/ Căci dacă eşti arhanghel al morţii cei bătrâne,/ Atunci eşti drept – căci numai ea este dreaptă-n lume,/ Şi cei ce o servesc – căci contra orice-n lume/ Învinge răutatea – dar contra morţii nu." („Andrei Mureșanu")[21].

George Coșbuc se distinge în limbajul poetic mesianic prin utilizarea personificării, a metaforei, dar și a hiperbolei. În viziunea sa, clopotele, care adesea sunt considerate vocea lui Dumnezeu, plâng şi se roagă pentru bunăstarea oamenilor, reușind să ducă prin dangătul lor rugile muritorilor până la cer: „Dar auzi... ce jalnic cântă/ Clopotele-acum în sat;/ Glasul lor e-ndurerat,/ Ruga lor e sfântă./ Ele plâng, şi mi se strânge/ Inima cum stau şi-ascult,/ Ele plâng şi tot mai mult/ Prin văzduhuri plânge." („Pe deal")[22]. Eroii mesianici, pe de altă parte, sunt comparați în privința suferințelor cu însuși Iisus Hristos, îndurând întregul supliciu la care au fost supuși prin învoirea divinității: „A-mbrăcat cămaşa morţii/ Domnul Tudor, ca Hristos,/ Dar schimba-va pasul sorţii,/ Va trânti tiranii jos!" („Oltenii lui Tudor")[23]. De asemenea, pentru a evidenția capacitățile supranaturale ale eroilor mesianici din creațiile sale, Coșbuc recurge la hiperbolă. Astfel, prezintă o imagine deformată a figurii eroice, generată de trăsăturile care îl deosebesc de oamenii obișnuiți: „Sălbaticul vodă e-n zale şi-n fier/ Şi zalele-i zuruie crunte,/ Gigantică poart-o cupolă pe frunte,/ Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,/ Iar barda din stânga-i ajunge la cer,/ Şi vodă-i un munte." („Pașa Hassan")[24].

În ceea ce privește proza, și în cazul acesteia există câteva figuri de stil predominante, cum ar fi comparația, metafora, personificarea și epitetul. În viziunea lui Alexandru Vlahuță, figura lui Mihai Viteazul este centrală în istoria românilor, astfel încât utilizează comparația cu fenomene ale naturii care se manifestă spontan, lăsând în urma lor adevărate dezastre naturale cu scopul de a surprinde vitejia și măreția acestuia: „Mihai Viteazul, spărgând duiumul oștilor turcești și ca o vijelie năprasnică, spulberând steagurile verzi de pe pământul țării lui, gonea dâra de sânge și de turbane risipite până-n văgăunele Balcanilor" („Desa")[25]. La întregul tablou al evenimentelor istorice, omniprezente au fost elementele naturii, care pot „depune mărturie". Vlahuță este un observator remarcabil, astfel încât utilizează personificarea pentru a reliefa importanța diverselor componente naturale în victoria românilor împotriva altor neamuri: „Câte-a mai văzut, Doamne, și câte mai știe Dunărea asta a noastră – când ar sta ea să le povestească pe toate!..." („Între țărmurile noastre")[26].

---

[18] Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977, p. 68.
[19] *Ibidem*, p. 128.
[20] *Ibidem*, p. 159.
[21] *Idem, Poezii*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977, p. 60.
[22] George Coşbuc, *Poezii*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958, p. 370.
[23] *Ibidem*, p. 591.
[24] *Ibidem*, p. 646.
[25] Alexandru Vlahuță, *România pitorească*, Ed. Corint, București, 2002, p. 12.
[26] *Ibidem*, p. 23.

Conturarea limbajului poetic, implicit al expresiei poetice, se realizează prin îmbinarea celor două elemente indisolubile: externul și internul, raționalitatea și emoționalitatea. Aceasta este posibilă prin parcurgerea a două etape: prima, este cea logică, obiectivă, caracterizată de punerea unei distanțe între eul creator și conținutul reprezentat cu scopul de a observa și a analiza atributele obiectivului urmărit. Cea de-a doua etapă presupune internalizarea acestuia, lucru posibil cu ajutorul emoțiilor și al impulsurilor deținute de ființa omenească încă de la începuturi. Această fază face probabilă luarea în posesie a conținutului râvnit. Astfel, putem afirma că opera literară, fie ea poetică ori în proză, nu este simpla imitare a realității, ci o reconstrucție, o restructurare a acesteia. Eul creator, „pornind de la câteva trăsături pregnante”[27], realizează exprimarea simbolică, făcând posibilă întrezărirea realului în limbajul poetic.

Transpunerea unui obiect din realitate într-o reprezentare a limbajului face posibilă elaborarea unei expresii lingvistice capabile să creeze o nouă dimensiune a relației dintre eu și lumea înconjurătoare. În cele mai multe cazuri, se utilizează expresia simbolică, care prezintă o intensitate mărită față de expresia imitativă ori analogică. De aceea, în cadrul limbajului, are loc o translatare de la „simpla desemnare la actul semnificării, de la reprezentarea reproductivă la reprezentarea productivă”[28].

## BIBLIOGRAPHY


1. *** *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, *Sfânta Evanghelie după Ioan*, disponibil online la: http://www.bibliaortodoxa.ro/noul-testament/35/Ioan, consultat: 13. 04. 2020.
2. Abatele de Broglie, *Profeţiile mesianice*, Ed. Antet, Filipeştii de Târg.
3. Bolliac, Cezar, *Opere*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.
4. Buosoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975.
5. Chivu, Gh., *Comparaţia în opera scriitorilor romantici români*, în „Limba română”, an XXIII, nr. 6, 1974, p. 487 – 498.
6. Cioran, Emil, *Schimbarea la faţă a României,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990.
7. Coşbuc, George, *Poezii*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958.
8. Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.
9. Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol. I, vol. II Ed. Minerva, Bucureşti, 1977.
10. Ghica, Marius, *Omul poietic pe tărâmul limbajului*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1989.
11. Heliade-Rădulescu, Ion, *Opere*, vol. I, Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1967.
12. Kristeva, Julia, *The Kristeva Reader,* Columbia University Press, New York, 1986.
13. Mureşanu, Andrei, *Poezii şi articole*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1963.
14. Read, Herbert, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.
15. Vlahuță, Alexandru, *România pitorească*, Ed. Corint, București, 2002.


[27] Marius Ghica, *Omul poietic pe tărâmul limbajului*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1989, p. 27.
[28] Marius Ghica, *Omul poietic pe tărâmul limbajului*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1989, p. 30.

# *”DEATH AND THEATER, AT AVIGNON, IN MATEI VIȘNIEC’S NOVEL «SHOE TYPE LOVES. UMBRELLA TYPE LOVES...»”*

**Mihaela-Mariana Georgescu (Cazimirovici)**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Matei Vișniec's novels are amazing and thrilling, highlighting, with authenticity, his captivating and original style. This work consists of three parts. In the first part of the text, a parallel between the two deaths, presented at the beginning and at the end of the novel ”Shoe Type Loves. Umbrella Type loves...”, marks the circular closure. Passion for theater, which shapes the destiny, represents the main direction of the second part, in order that in the third to be introduced a fascinating region from the South of France.*
*This text will be part of the PhD thesis.*

*Keywords: ceremony, death, passion, destiny, theater*

## 01. Ceremonia înmormântării

Semnificațiile morții reprezintă subiectul multor căutări. Iar de-a lungul timpului, perspectivele, din care a fost privită moartea, sunt variate, ea fiind însoțită de ritualuri diverse.

Spre exemplu, criticul și istoricul literar Eugen Simion analizează perspectiva argheziană, prin „[...] viziunea umorescă din *Marele cioclu*. Înmormântarea este o petrecere cu cimpoaie, naiuri și scripci, bocete ciudate [...]”[1]. Tot bocetele sunt cele care îl impresionează profund și pe micul Matei la ceremonia înmormântării tânărului său unchi, Mihai, în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*

La cei zece ani ai săi, el afla, pentru prima oară, despre tradiții care îl uimeau: „[...] surpriza mea fu gigantică însă în clipa cînd am descoperit că de data aceasta, în urma mortului, ele nu se mai mulțumeau să plîngă, ci boceau în versuri.”[2]

Această ceremonie, descrisă amănunțit, este cea care face introducerea în roman, reprezentând primul capitol.

De altfel, moartea este o temă adeseori abordată în romanele lui Matei Vișniec. Se poate vorbi despre *Cafeneaua Pas-Parol* – în care, spre exemplu, Mihail Iorca se află continuu în căutarea unui mort sau chiar că acesta „a avut impresia că strada întreagă era trupul unui mort”[3] – sau despre *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* – descrierea ceremoniei înmormântării de la Rădăuți: „[...] un cortegiu funebru tocmai intră în cimitir. Oamenii merg ca niște melci în spatele mortului.”[4] Și, eventual, se mai poate aminti și despre fantomele diverșilor scriitori celebri, pe care Guy Courtois le întâlnește la „cafeneaua Odéon de la Zürich”[5].

---

[1] Eugen Simion. *Scriitori români de azi*, vol. 1, București-Chișinău: Editura Litera Internațional, Colecția Biblioteca școlarului, 2002, p. 62.
[2] Pentru conformitate, în citate, am păstrat scrierea cu î, în loc de â, precum cea existentă în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, publicat de Editura Polirom, în Colecția Top 10+, în anul 2018, la Iași.
[3] Matei Vișniec. *Cafeneaua Pas-Parol*, roman. București: Editura Polirom, Colecția Top 10+, 2014, p. 266.
[4] Matei Vișniec. *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*, roman. București: Editura Polirom, Colecția Top 10+, 2012, p. 315.
[5] Matei Vișniec. *Negustorul de începuturi de roman*, roman caleidoscop. București: Editura Polirom, Colecția Top 10+, 2014, p. 77.

Revenind, romanul *Iubirile de tip pantosf. Iubirile de tip umbrelă...* e ancorat puternic la capete prin două capitole emoționante. Și nu este vorba numai despre ceea ce au reprezentat cele două morți – prezentate în primul, respectiv ultimul capitol –, ale celor două persoane apropiate din viața naratorului, dar și de paralela realizată între modul în care este percepută moartea în două locuri de suflet, la vârste diferite – cu distanță mare în spațiu și în timp –, dar și în circumstanțe foarte diferite.

În primul caz, moartea unchiului său i-a deschis ochii copilului de atunci spre înțelegerea ritualului la care lua parte – „întrucât Mihai fusese flăcău și murise neînsurat, înmormântarea sa trebuia să țină loc și de nuntă" –, dar și asupra destinației finale a omului, fără ca până în acele momente să fi cunoscut prea multe despre ea. Iar acest lucru s-a petrecut în prezența și cu ajutorul întregii familii, a comunității, a întregului sat, care a sprijinit cu sensibilitate, respect și tristețe familia îndurerată.

Cazul ultim, însă, al morții foarte bunului prieten, susținător și deschizător de drum al dramaturgului, devenit, între timp, de succes, se petrece cu totul altfel, într-o cu totul altă atmosferă. Ritualul morții de la Avignon este altul, se bazează pe alte repere, iar Christophe Kaplan, cel care moare de cancer, îi are alături pe oamenii pe care i-a ajutat să fie ceea ce și-ar fi dorit. Pentru că, cei mai mulți, erau dintre cei nedoriți, cei respinși de alții sau aflați la un început de drum, cum era cazul lui Matei Vișniec.

Dacă Mihai, prin moartea sa subită, este însoțit de toți cei care l-au cunoscut, dar și de cei care l-au cunoscut mai puțin, Christophe are alături câțiva prieteni, care, în final, după incinerare, îi uită urna, cu tot cu rucsacul în care era pusă.

Dacă Mihai este jelit cu iubire și durere de femeile din familie și plâns de toți, pentru Christophe, prietenii au la dispoziție doar o oră pentru a-și aduce aminte de el, împreună, într-o atmosferă destul de destinsă. „Nu mai asistasem niciodată la o astfel de *înmormântare*, laică și decontractată, convivială și senină", confirmă naratorul.

Cel care face legătura între cele două ritualuri, cele două lumi, este naratorul, care în urma morții lui Mihai, primește cunoașterea; împreună cu iubirea de ceremonie, de spectacol, născând în el pasiunea pentru teatru. Tot el salvează și urna cu rămășițele lui Christophe – „[...] cum de putuse Florence să abandoneze cu atîta inocență (sau brutalitate) rucsacul cu cenușa prietenului nostru" –, cel care l-a ajutat în lumea sa nouă, în Franța, să fie cunoscut, pecetluindu-i succesul. Iar cele două morți concentrează în interior întreaga structură a romanului, realizând închiderea circulară.

Sigur că într-un fel vede un copil ceremonia morții și altfel un om matur.

Pentru susținerea primeia, se mai poate adăuga și descrierea emoțiilor puternice pe care le au copiii la vederea trecerii pe stradă a dricului cu cadavrul „Omului care rupe biletele". Acest episod este urmărit cu atenție în capitolul 19.

„Cel mai mult îi fascinau de fapt caii care trăgeau dricul. Enormi, bine hrăniți, negri [...]", iar pe al doilea loc, în completarea „[...] spectacolului era, imediat după cai, trombonul", naratorul sesizând o ierarhizare în care „[...] pe locul al treilea se aflau roțile dricului." Un astfel de cortegiu le-a incitat simțurile celor șapte copii, „șapte mici diavoli", care participă uluiți, până la capăt, la scurta ceremonie de înmormântare.

Iar legat de moartea din final, aceasta este susținută nu numai prin prezentarea vieții lui Christophe, în mare măsură, sinucigașă, în sensul trăirii ei la maximum, consumându-și trupul, dar și prin prezentarea altei vieți încheiate tragic: a femeii care își pierde ochiul stâng.

Construind un fir narativ secundar, prin urmărirea modului în care aceasta se răzbună pe soțul său, crescând sentimentul de gelozie al bărbatului – „gata Aisha gata acum vino acasă nu mai ai timp de alți amanți [...]" –, se accentuează tensiunea și ritmul pe măsură ce finalul romanului se apropie. Pentru ca, imediat după incinerarea trupului lui Christophe să urmeze – nu neapărat surprinzător în sine, dar foarte bine situat ideatic și constructiv în narațiune – cea a Aishei, care este ucisă de Tony Galante, venit încătușat pentru a o conduce

pe femeie pe ultimul drum. Mai mult, prietenii comuni ai lui Kaplan și ai cuplului respectiv rămânând, în continuare, la ceremonia de înmormântare a tinerei.

Plecarea finală a autorului spre nord, spre Paris, este dublată de hotărârea acestuia de a nu pierde nicio clipă fără să scrie. O decizie la fel de puternică precum descoperirea propriei meniri la moartea unchiului său.

Imediat după înmormântarea lui Christophe, naratorul nu vrea să mai irosească nimic din viață și scrie, în trenul care-l duce spre casă, pentru a contracara durerea și drama pierderii unui foarte bun prieten.

Grațiela Benga, spre exemplu, propune, ca soluție, celor moderni, folosirea meditației, pentru că „[...] adesea drama (moartea, atât în sens propriu, cât şi la cel figurat) nu este decât o consecinţă a nepăsării, a ignoranţei umane faţă de posibilitatea rezolvării (nemurire, regenerare, revelare).”[6] Continuând ideea, nu poate, oare, chiar succesul unui autor să-i ofere nemurirea, despre care se vorbește? Atât Matei Vișniec, cât și Christophe Kaplan, bunul său prieten, prin munca lor de a face cunoscute piesele primului, aduc cunoaștere lumii, celor care merg la teatru, anihilând hulita indiferență, găsind astfel antidotul împotriva morții spiritului.

Două morți, două momente de mari emoții, din biografia autorului, în locuri care i-au hotărât mersul pe calea destinului său – în Rădăuți, respectiv Horodnic, satul bunicilor dinspre mamă, și în Avignon, care sunt puncte de sprijin ale romanului.

Ambele pierderi i-au marcat existența și i-au oferit, în același timp, fundamentele succesului; un moment de la începutul vieții, iar celălalt, într-un punct de maturitate, în care i s-a stabilizat decizia de a continua cu și mai multă determinare pe drumul construit cu ajutorul lui Christophe, cel de la care își lua rămas bun.

Și este esențial de reținut mărturisirea autorului că moartea unchiului său este izvorul pasiunii și preocupării sale pentru teatru, cel care îi definește, în mod fundamental, destinul.

### 02. Teatrul, pasiune și destin

„Când mă gîndesc la sursele pasiunii mele pentru teatru îmi vin inevitabil în minte înmormântările din orașul meu natal, pe vremea când eram copil. Poate fi moartea un spectacol?” se întreabă naratorul, în capitolul 19, valorificând intertextual, parțial, ideea originii pasiunii sale reiterată adeseori, inclusiv în acest roman, la finalul primului capitol.

„Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...” este, în esență, o carte despre teatru, despre iubirea lui Matei Vișniec pentru teatru, dar și a altor personaje, care-și poartă destinele în aceeași direcție.

Mai mult, teatrul pare să aibă chiar și un rol vindecător pentru cuvinte – Christophe Kaplan, prietenul naratorului, care i-a promovat opera dramatică, este cel care consideră că „teatrul este un limbaj salvator”. Și tot teatrul reprezintă șansa de vindecare a bâlbâitului –, acestea fiind bolnave în diverse grade. Deoarece cuvintele citite în jurnale sau în ziar par a fi din „[...] universul cuvintelor de spital, al cuvintelor aflate în secția de urgență sau chiar în fază terminală.”

Și mai departe, teatrul este ritualul care ar putea „[...] să încetinească dezastrul, altfel spus dispersiunea și erodarea esenței umane, individuale și colective.” Un deziderat, de fapt; o dorință de salvare a întregii omeniri, asemănătoare cu cea din romanul *Dezordinea preventivă*, diferența constând în instrumentele necesare acțiunii – Matei Vișniec, în romanele sale, este într-o căutare a modalităților de a reuși să salveze omenirea, dar și de a o atenționa asupra primejdiei. Ca exemplu, Manase Hamburda, personajul principal din

[6] Grațiela Benga. *Mircea Eliade. Căderea în istorie.* Timișoara: Editura Hestia, Colecția Studii, monografii, Seria Universitas, 2005, p. 128.

romanul *Cafeneaua Pas-Parol*, are teoria sa personală asupra celei din urmă și caută oamenii cărora să o expună.

Christophe Kaplan – ca și naratorul –, în schimb, face parte dintre cei „profund pasionați de respectivele ritualuri", spunea „Animalul care seamănă perfect cu omul", referindu-se, evident, la teatru.

Momente definitorii ale începutului naratorului ca dramaturg sunt descrise în capitolul 5, în care se povestește despre naveta pe care M., personajul din *Iubirile tip pantof. Iubirile tip umbrelă...*, o făcea în 1984, cu cele patru mijloace de transport, până în „satul situat la 30 Km de capitală unde preda istoria și geografia".

Finalul acestui capitol este însă cel care aduce surpriza, printr-un savoir faire sau o descriere a modului în care M. ajunge să scrie o piesă de teatru, izvorâtă dintr-o situație reală, pe care a trăit-o în ziua respectivă. „Seara, întors de la școală, m-am așezat în fața mașinii de scris și am *stors* din mine, dintr-o suflare, piesa *Buzunarul cu pâine*"[7], mărturisea Matei Vișniec, mai târziu.

Există și patru capitole, respectiv 8, 20, 65 și 72, în care sunt o sută de definiții ale teatrului, pe care Christophe le-a cerut cursanților săi; după cum povestea Matilde, ele au fost scrise în urma cerinței de a spune „fiecare dintre noi ce-i trece prin minte în legătură cu ce ar putea fi, pentru noi evident, teatrul", reușind să alcătuiască o listă.

Reacțiile spontane ale celor 25 de autori ai definițiilor sunt originale, profunde și alcătuiesc un tablou vast de emoții. Pentru cei mai mulți dintre cursanți, teatrul reprezintă mult mai mult decât o viitoare meserie. Este o pasiune fără de care viața nu ar mai fi aceeași; chiar unii dintre ei nu ar mai putea trăi fără „a face teatru".

Înainte de a sintetiza mesajele definițiilor, ar fi oportună o mențiune referitoare la această sintagmă, care încheie fraza anterioară. Este repetată de câteva ori, sub forme diferite, la începutul capitolului 30, adică exact cel în care Matilde povestește cum au început cursurile de teatru.

Pentru Christophe este esențială cunoașterea acestor motivații, deoarece pentru el teatrul este destinul său. Viața sa este una dedicată teatrului. Totul, în jurul său, este construit în numele pasiunii sale pentru teatru.

Prin urmare, în capitolul 30, repetițiile accentuează importanța acestor motivații sau ele reprezintă indicii privind „dorința de a face teatru". Astfel, pe un spațiu de text concentrat pe o pagină și jumătate este repetată această formulă în șase sintagme care o cuprind; spre exemplu: „de ce am ales să facem teatru", „să povestim de ce doream să facem teatru", „el încearcă să scape de handicapul său făcînd teatru" – cu referire la „tînărul bîlbîit" – etc.

Este edificator ceea ce se află în răspunsurile primite de Christophe de la cursanți: unii „[...] consideră teatrul drept o soluție, o salvare, o metodă de a-și identifica blocajele, de a le face să dispară".

De fapt, ei își doresc o schimbare a propriului destin prin teatru, prin îmbunătățirea propriilor vieți cu ajutorul lui, obținerea succesului sau chiar, ca Matilde, „o a doua viață".

Vorbind despre succes, naratorul notează că în „8 iulie 1992 eram însă departe de a fi «rege»" al Festivalului de la Avignon. Urma să debuteze cu cele două piese, „*Buzunarul cu pîine* și *Partiturile frauduloase*", numai că „acea zi de festival se anunța estrem de secetoasă". Ziua aceea fusese dificilă, însă lupta pentru atingerea succesului era de-abia la început, Christophe Kaplan urmând, după cum spunea naratorul, „să înceapă inițierea mea în *marketingul* cultural".

Era un punct zero al destinului său în renumitul festival al sudului Franței, în orașul care era împânzit de „afișe și fluturași".

[7] Matei Vișniec. *Opera dramatică*, Vol. 2. București: Editura Cartea Românească, Cartea de teatru, 2017, p. 23.

În „spectacolul orașului”, un loc aparte l-a ocupat Teatrul Nostradamus, în care „timp de zece ani, au țîșnit cuvinte și idei, pasiune și benevolat, iluzii și experimente”. Un loc pentru idealiștii, pe care Christophe a dorit să-l creeze și l-a creat. A fost un „refugiu al tuturor artiștilor marginali, uitați, declasați [...]”, dar care a devenit „un teatru *umanitar*”.

Christophe a crezut continuu în destinul lui și în cel al autorului. Ambii au crezut cu pasiune în visul lor, iar cel din urmă l-a continuat și după moartea primului, cu multă determinare și încredere, știind rolul teatrului în viața omenirii și în salvarea acesteia, așa cum este scris în a nouăzeci și patra definiție: „O ființă umană care își uită sensul vieții recurge la teatru.”

### 03. Provența, o regiune fascinantă

Teatrul a transformat viața autorului prin întâlnirile cu oameni care au împărtășit aceleași idealuri cu el, oameni care i-au marcat existența. Există și locuri s-au înscris adânc în ființa sa, unul dintre ele fiind Provența, cea pe care, prin corespondență, Matei Vișniec o consideră „o gigantică scenă de teatru”.

„Acest tip de ritual l-am trăit eu timp de 25 de ani”, se confesa în capitolul 61, cel care este un fel de elogiu la adresa acestei regiuni din sudul Franței, regiune care l-a adoptat cu bucurie și pe care autorul a vizitat-o cu aceeași emoție profundă, în fiecare an, timp de un sfert de secol.

Începuturile acestei relații biunivoce sau momentul în care a aflat de „existența Sudului sau mai bine zis a Provenței” a fost când, cu 15 ani înainte de-a vedea pentru prima oară locurile respective, a găsit „o biografie a lui Van Gogh”.

În anii trăiți de Matei Vișniec în România, cultura franceză pătrundea foarte bine în țară, prin scriitori precum Balzac, Zola, Stendhal ș.a., cărțile lor putând fi cumpărate din librării sau împrumutate din biblioteci. În plus, filmele franțuzești completau și ele acest univers bogat chiar.

Apoi, venind în Franța, naratorul concluziona că această țară este „un spațiu generos în care străinii puteau să vină și să reușească”. O parte din această reușită s-a consolidat în Provența, la Festivalul de teatru anual, la care autorul a participat.

Mai mult, „[...] când devenisem rege al Off-ului și cochetam cu ideea de a-mi cumpăra un spațiu al meu în Orașul Papilor”, era o perioadă propice unei extinderi, o idee care nu s-a realizat însă, fiind totuși amintită în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*

Și nu numai locul și natura – reprezentată în Provența de „portocali și câmpuri de floarea soarelui, cedri și palmieri, eucalipți și mimoze, scoruși și dafini” și multe alte specii exotice –, dar și personajele Provenței – „mergeți să-l salutați pe Van Gogh” sau „vă așteaptă un alt mare nebun, un anume Paul Cézanne” – fascinează și atrag. „Cert este că textul ne absoarbe ca într-un joc al seducției”[8], așa cum notează Daniela Magiaru, referindu-se la scrierile autorului. Iar capitolul 61 se transformă, în acest sens, într-o chemare a frumuseții naturii și istoriei regiunii, care este, la rândul ei, un spectacol pentru Matei Vișniec. De altfel, naratorul spune că merge în vacanță, în fiecare an, în Provența pentru a se regenera.

La finalul ceremoniei de incinerare a lui Christophe Kaplan, care coincide cu finalul romanului, în definitiv, este și o explicație a acelei apropieri a autorului de Provența, nu numai față de oamenii, prietenii pe care i-a cunoscut la Avignon, dar și o altă scurtă descriere a regiunii, care l-a chemat în fiecare an, din nou și din nou. „Cerul Provenței avea ceva proaspăt și promițător, o strălucire tandră cu efecte benefice. Lucru de altfel normal, ne aflam

[8] Daniela Magiaru. *Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde*. București: Editura Institutului Cultural Român, 2010, p. 35.

acolo în inima Sudului unde lumina este altfel decît la Paris [...]", încheierea ceremoniei, după o ploaie scurtă, venind cu „poftă de viață", dar și cu dorința naratorului de a merge pe drumul său cu și mai multă hotărâre. Astfel, Provența își făcea din nou datoria de a-l readuce la viață, ajutându-l să se refacă după o pierdere atât de mare.

## BIBLIOGRAPHY


SURSE PRIMARE

VIȘNIEC, Matei, *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*, roman, Editura Polirom, Colecția Top 10+, Iași, 2012.

VIȘNIEC, Matei, *Cafeneaua Pas-Parol*, roman, Editura Polirom, Colecția Top 10+, Iași, 2014.

VIȘNIEC, Matei, *Negustorul de începuturi de roman*, roman caleidoscop, Editura Polirom, Colecția Top 10+, Iași, 2014.

VIȘNIEC, Matei, *Opera dramatică*, Vol. 2, Editura Cartea Românească, Cartea de teatru, București, 2017.

VIȘNIEC, Matei, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, roman, Editura Polirom, Colecția Top 10+, Iași, 2018.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

BENGA, Grațiela, *Mircea Eliade. Căderea în istorie*, Editura Hestia, Colecția Studii, monografii, Seria Universitas, Timișoara, 2005.

MAGIARU, Daniela, *Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010.

SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. 1, Editura Litera Internațional, Colecția Biblioteca Școlarului, București-Chișinău, 2002.

# *GEORGE BACOVIA AND CHARLES BAUDELAIRE - A REFLECTION ON MISANTHROPY*

**Andrada Chișamera (Slăvuțanu)**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The recurring theme of the works of these two famous writers of the Decadence is loneliness. A loneliness that surfaces not only as the nucleus of their poetry, but can even be recognised in the lives of the two poets, to whom fate has not been merciful when it came to social relationships. A perpetual incapacity to communicate and be surrounded by people has always haunted them. Could they have been misanthropists?*
*Like Bacovia, Baudelaire experiences a detachment from whatever it means to be a social being. Their misanthropy is so deeply rooted, that it also reflects on the creation of the two giants of the Decadence. They become therefore real martyrs, as they chose to endure the bitter pain of loneliness, thinking as such they spare the others from confronting with an individual who may seem bizarre, at a mere glance.*
*Out of the nausea towards everything that means outer world masterpieces of the French and Romanian literatures have emerged. As for Bacovia, can his solitude and that incessant flight away from people be based on a lack of self-confidence? Were his looks a promoter of his misanthropy? Misanthropy is the esoteric road to the inferno. Only in loneliness was man able to find the gate to the undefined abyss. Both Bacovia and Baudelaire were harshly judged by the crowd, we can even state they were forced to live their lives in continuous isolation. They were harshly judged by their contemporaries, there were doubts regarding their creation.*

*Keywords: loneliness, George Bacovia, Charles Baudelaire*

Se poate afirma faptul că tema centrală care se regăsește cu precădere, atât în opera bacoviană, cât și în cea baudelairiană, este *singurătatea.*. O singurătate care nu apare doar ca nucleu al poeziei, ea se regăsește chiar în viața celor doi poeți, pe care destinul nu i-a menajat în ceea ce privește relația socială. O continuă neputință de a comunica și de a fi înconjurați de oameni i-a urmărit permanent. Erau oare cei doi poeți mizantropi? Privind atent asupra operei bacoviene, am spune că da, acest fapt reiese clar din poemul *Ego* - „Tot mai tăcut și singur/ În lumea mea pustie-/ Și tot mai mult m'apasă/ O grea mizantropie". Confesiunea vine ca o confirmare a izolării în care se afundă, în mod conștient. La fel ca Bacovia, Baudelaire simte o detașare față de ceea ce înseamnă *ființă socială.*

În concepția lui Zeletin, el apare ca un *individualist.* Deși observăm incapacitatea crării unei legături cu oamenii, cei doi nu simt nicio repulsie față de societate. Bacovia chiar afirmă faptul că el iubește oamenii, iar cauza claustrării sale ar fi iubirea tainică pentru cei din jurul său. Așa cum subliniază și Zeletin, Baudelaire îi trimite, din Belgia, pe data de 3 februarie 1865, o scrisoare doamnei Paul Meurice în care mărturisește că „mizantropia nu-i vine din vreo trăsătură rea a firii, ci dintr-o sensibilitate prea vie și dintr-o înclinație de a se scandaliza prea ușor...". Sensibilitatea pe care o întâlnim la cei doi poeți este tocmai neputința de a-și controla stările și trăirile puternice care-i condamnă la tăcere, la izolare, dar și la căutarea unui refugiu pentru a scăpa din *ghearele ascuțite* ale mulțimii.

Mizantropia este atât de profund împământenită, încât se răsfrânge și asupra creației celor doi iluștri ai decadenței. Din dorința de a nu răni, ei se autoexilează, fapt ce denotă măreția și puritatea lăuntrică. Conchidem că această mizantropie a celor doi are alt substrat, nu este vorba despre acea ură față de oameni, ci de o nevoie de a-i proteja pe aceștia de o prezență mult prea complexă pentru omul comun. Ei devin adevărați martiri, alegând să-

ndure suferința amară a singurătății, crezând că așa îi scutesc pe ceilalți de a se confrunta cu un individ, care poate părea prea bizar, la o simplă privire. În interviul pe care Bacovia îl acordă lui I. Valerian acesta dorește să scoată în relief cauzele care-l fac un om asocial:

„Unii din prietenii mei îmi spun că sunt inadaptabil, că fug de oameni. Este o exagerare. Iubesc oamenii și privesc cu interes prin geamul din fața casei mele. Cred că fiecare duce ceva bun cu sine, și dacă nu sunt toți la fel, de vină sunt împrejurările care diferă de la individ la individ. Evit oamenii pentru că persoana mea ar aduce un fel de umbrire peste veselia lor spontană. Îi respect prea mult ca să le aduc vreo supărare".

Vedem, așadar, un om-poet de o modestie și de o simplitate aparte. Tristețea sa, modul mult prea banal de a-și petrece zilele, nu ar aduce pentru alții nimic spectaculos, de aceea alege să se retragă ca un melc în cochilia sa și să privească lumea dintr-un colț retras, ca un simplu spectator al acestei vieți tumultuoase. Nepotul său, Maximilian Vasiliu, face o mărturisire prin care ne dezvăluie o latură nevăzută a omului-poet Bacovia:

*„Trăia o perioadă de claustrare aproape totală, în micul său iatac din casa părintească. Sta zile întregi fără să scoată un cuvânt […] Nu ieșea nici măcar în grădină, în vara plină de flori, și iarna cu pomii încărcați de zăpadă. Se mulțumea să o privească îndelung de la fereastra camerei sale.*
*Drama lui Iorgu se petrecea sub privirile de multă îngândurare ale bunicii mele și ale bunicului meu. Noi, nepoții, nu îndrăzneam niciodată să-i adresăm vreun cuvânt. La masă, Poetul venea cu greu, după mai multe chemări. […] Câteodată, rar de tot, Bacovia ieșea din mutismul său aproape total și din indiferența lui, cel puțin aparentă, dacă nu reală, părând că ar vrea oarecum să participe la viața din jur."*[1]

Tot ca un element comun identificăm iritarea nervoasă cu care se confruntă. Ambii având o sensibilitate a firii greu de stăpânit uneori. *Străinul* lui Baudelaire este un crez al singurătății. Observăm aici o renegare a tuturor celor din jur:

„ – Pe cine iubești cel mai mult, om enigmatic, spune? Pe tatăl tău, pe mama ta, pe sora sau pe fratele tău?

- Nu am nici tată, nici mamă, nici soră ori frate.
- Pe prietenii tăi?
- Folosești un cuvânt al cărui sens mi-a rămas necunoscut până azi."

La fel ca Alceste, mizantropul lui Molière, atât Bacovia, cât și Baudelaire disprețuiesc superficialitatea și nelegiurile societății în care trăiesc. Este mai ușoară singurătatea decât să fi înconjurat de oameni? Au preferat ei oare să se închidă în carapacea uitării decât să iasă în mijlocul mulțimii?

Dezgustul pentru omenire a avut totuși un rol important în ceea ce reprezintă cei doi astăzi. Din greața pentru tot ceea ce înseamnă lume exterioară s-au născut capodopere ale celor două mari literaturi, română și franceză. În ceea ce-l privește pe Baudelaire putem conchide că a fi singur era un scop în sine. A fi cu el însuși și a-și cultiva și înțelege, totodată, solitudinea, înseamnă a reuși un lucru nu tocmai ușor, și anume acela de a subjuga singurătatea.

Copilăria sa, nu tocmai una fericită, pierderea tatălui său, iar mai apoi separarea de mamă, ființa căreia îi nutrea o iubire sacrală, am putea spune, a jucat un rol covârșitor în

[1] Maximilian Vasiliu, *Amintiri despre poetul Bacovia,* Editura Babel, Bacău, 2017, pp. 5-6.

definirea personalității și crezului poetic al acestuia. Această separare forțată care s-a produs între el și Paradisul copilăriei sale, mama, a dus oarecum la derapajul firii. Căsătoria Carolinei Archimbaut-Dufay cu ofițerul Jacques Aupick poate fi considerată rădăcina mizantropiei baudelairiene.

În ceea ce-l privește pe Bacovia, solitudinea sa și acea fugă neîntrerupă de oameni poate fi pusă oare pe o lipsă a încrederii în sine? A fost aspectul său fizic un promotor al mizantropiei sale? Aruncând o privire asupra poemului *Epitaf* - „Aici sunt eu un solitar,/ Ce-a râs amar și-a plâns mereu.// Cu-al meu aspect făcea să mor,/ Căci tuturor păream suspect", ajungem la acea interpretare din care reiese că Bacovia purta în sufletul său durerea provocată de constituția sa firavă, de sensibilitatea trupului său, dar și de eczema ce-i acoperea chipul, însă acesta „știuse să-și înăbușe în sine atîtea suferințe fizice și morale de-a lungul vieții".[2] Înfățișarea sa atrăgea, nu de puține ori, privirile tăioase ale celor din jur. Avocatul Maximilian Vasiliu, nepotul său din partea surorii Elena Vasiliu mărturisea că: „Pe stradă mergea de obicei cu capul plecat în jos, parcă strecurîndu-se printre ceilalți trecători, parcă vrînd să treacă neobservat". [3]Boala a fost cea care i-a știrbit încrederea în sine, ducând astfel la căutarea disperată de a găsi un refugiu care să-l protejeze de privirile oamenilor. Astfel, odaia *plină de mistere* devine scutul cu care luptă împotriva societății.

Suferințele provocate de frămîntările sufletești l-au făcut să devină, așa cum afirma și Nicolae Manolescu, un poet *nevrotic*[4].

Mizantropia reprezintă drumul ezoteric spre Infern. Numai în singurătate omul a reușit să găsească poarta spre nedefinitul abis. Tot criticul Nicolae Manolescu ne spune că „Bacovia este singurul poet român care a coborât în infernul trăirilor lipsite de lumina călăuzitoare a spiritului".[5]

Așadar, observăm cum societatea joacă un rol covârșitor în definirea destinului poetic al celor doi. Atât Bacovia, cât și Baudelaire au fost aspru judecați de mulțime, putem chiar afirma că au fost constrânși să trăiască viața într-o continuă izolare. Au fost aspru judecați de contemporanii săi, li s-a pus la îndoială creația. Însă toate acestea au avut un final pe măsura măreției celor doi, și anume acela de a fi puși în fruntea celor mai de seamă poeți ai literaturii.

Singurătatea rămâne în opera bacoviană un sentiment iterativ pe care-l simțim și în resimțim la fiecare vers. Cuvântul *singur* apare în poeme de 40 de ori, mai întâlnim și alți termeni din câmpul semantic al singurătății și anume *solitar, pustiu, singure*. Poemele reprezintă un plâns continuu, teama de pustiu se transformă într-un delir. Mircea Scarlat ne spune că „Groaza de pustiu este boala de-o viață a poetului Bacovia (...)".[6]

Această *boală* a sufletului se transformă într-un izvor nesecat din care poetul își trage elementele necesare crării operei perfecte. Versurile devin un drum al plângerii, iar toată durerea iese din adâncul sufletului și contribuie, împreună cu solitudinea la conceperea tumultuosului *gol istoric*. *Plumb* reprezintă, în plan simbolic, greutatea care stă ca o piatră de mormânt pe sufletul poetului. Singurătatea este strigată cu disperare. La nivel lexical termenul *singur* apare de două ori, în ambele catrene, la începutul celui de-al treilea vers. Versurile „Stam singur în cavou...și era vânt... // Stam singur lângă mort...și era frig..." vin ca o confesiune a neliniștii sufletești, *vântul* și *frigul* sunt elemente ale răcelii care creează o atmosferă glacială la fel ca simțirile poetului. *Cavoul* și *mortul* sugerează spațiul închis în care trăiește acesta, limitarea libertății de mișcare, *mortul* ne duce cu gândul la mizantropia de care suferea și la o lipsă totală a comunicării cu cei din jur.

---

[2] *Ibidem,* p. 17.
[3] *Idem,* p. 16.
[4] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 6.
[5] *Ibidem.*
[6] Mircea Scarlat, *George Bacovia,* Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 15.

Odată cu *Lacustră* asistăm la aceeași izolare și la aceeași fugă continuă de oameni. Gândul care zboară către locuințele lacustre este de fapt dorința de a se detașa de ceea ce este în exterior și de a fi singur. Solitudinea profundă în care se regăsește este asemănată instantaneu cu lacustra, aceasta fiind, la fel ca poetul nostru, în afara haosului lumesc. Versurile-refren „Sunt singur, și mă duce-un gând / Spre locuințele lacustre" apar în prima și în ultima strofă, ceea ce înseamnă că această singurătate este simțită și trăită de la începutul vieții până la sfârșitul ei. Teama de a fi în preajma oamenilor îl urmărește continuu, chiar și în clipele destinate liniștii și odihnei corpului și sufletului apar acele tresăriri spasmotice datorate crezului că încă se află în pericol, că se află printre oameni. „Tresar prin somn, și mi se pare / Că n'am tras podul dela mal", ne sugerează faptul că podul reprezintă singurul mod de a comunica și de a interacționa cu cei din jur. *Podul* este liantul dintre poet și lume, a trage podul de la mal înseamnă a înlătura singurul mijloc de interacțiune cu exteriorul. Legătura aceasta cu lumea este obstrucționată în mod conștient.

Dacă până acum cuvântul *singur* era întâlnit în mai toate poemele bacoviene, în opera *Rar* acesta este rostit aproape obsesiv, fiind menționat de 12 ori în prima și în ultima strofă: „Singur, singur, singur. / Într'un han departe- / Doarme și hangiul, / Străile-s deșarte, / Singur, singur, singur... // Singur, singur, singur, / Vreme de beție- / I-auzi cum mai plouă, / Ce melancolie! / Singur, singur, singur...". Se observă, de asemenea, că poetul își dispune catrenele într-un lanț închis, prin repetarea unor versuri-refren ce apar atât în deschiderea operei, cât și la finalul acesteia. Ciclicitatea liricii bacoviene înseamnă perfecțiunea și perseverența de care dă dovadă poetul. *Singur* este denumirea ce-o poartă poemul în care se află în prim-plan *odaia plină de mistere*, acel loc în care se învălmășesc cele mai stranii gânduri și trăiri. Această *odaie plină de ecouri* se transformă în cavoul în care se scurg zilele încărcate de regrete și neputințe ale omului-poet Bacovia. Spaima pe care o resimte în fiecare ungher al acestei încăperi *pline de mister* provoacă nebunie, liniștea este resimțită ca o piatră grea de mormânt.

Știm că Bacovia petrecea mult timp retras în odaia sa, erau ore în șir în care acesta nu scotea niciun cuvânt. Tăcerea devenea tot mai grea ș-apăsătoare. Am putea crede oare că acest timp se transforma într-o remarcantă reflectare asupra zilelor sale, a scurgerii lente și monotone a vieții. Chiar și în aceste versuri se poate observa acea dorință neostoită de izolare și de retragere în solitudinea bacoviană. „E frig, iarnă... / Vreau să gândesc la anii mei pustii- / Nu mai aștept pe nimeni / Nicio speranță. / Nimeni nu mai este liber... / Vreau să gândesc la anii mei pustii- / Închide oriunde. / Închide ușa, - e frig, iarnă" ( *Din vremuri ).*

În poemul *Epigraf pentru o carte osândită,* descoperim un avertisment cu privire la descifrarea tainelor baudelairiene. Cititorul lui Baudelaire trebuie să fie deprins cu limbajul esteticii sale. Pentru a înțelege mesajul poetic, trebuie mai întâi să fi făcut cunoștință cu estetica urâtului, dar și cu graiul care se naște în adâncul Infernului, acel limbaj satanic și pururi decadent: „Tu, cititor, tăcut, bucolic, / Naiv și sobru om de munci, / Această carte s-o arunci, / Cu tt desfrâu-i melancolic. // De nu știi slova și vorbirea / De la dibaciul mag, Satan, / Arunc-o! Vei citi-o-n van, / Sau îmi vei crede slută irea. // Dar dacă, vrednic scormonești / Cu ochiu-n râpi adânci, de freamăt, / Citește, și-ai să mă iubești;".

## BIBLIOGRAPHY


Bacovia George, *Opere,* Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944.

Baudelaire Charles, *Florile Răului*, Editura. Minerva, București, 1978.

Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Scarlat Mircea, *George Bacovia,* Editura Cartea Românească, București, 1987

Vasiliu Maximilian, *Amintiri despre poetul Bacovia*, Editura Babel, Bacău, 2017.

https://atelier.liternet.ro/articol/13967/CD-Zeletin/Spiritul-baudelairian.html

# *MANIFEST ANTROPÓFAGO – MAN, SOCIETY, LITERATURE, CULTURE. CURIOSITIES ABOUT ANOTHER (DISH) OF LITERATURE*

**Denisa Duna**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Cannibalism, a rather controversial word, which has both religious, physical and, why not, even moral connotations. When inserted in a general context, it seems just a simple word that names a certain rite, an abandoned culture and a custom far from being considered a religious symbol. Cannibal is the contemporary world itself, and the cannibal is me, it's you, it's us. But not just any cannibal, but a culture-consuming cannibal. This project is inspired by the Anthropophagic Manifesto of Oswald de Andrade and urges each of us to dedicate ourselves to a cultural cannibalism - from a literary movement to the desire for emancipation and freedom, the path on which such a blamed and controversial cultural concept along the way it resembles a spiritual pilgrimage.*

*Keywords: national and cultural identity, anthropophagy, Brazilianism, avant-garde, manifest(ation)*

*Tupí or not Tupí: this is the question ...*
*Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago*

In a turbulent social and cultural period, in which Europe was crowned with innovation and the scale of high-ranking culture, in distant Brazil, a space considered to be exotic, distant, fascinating, a new cultural wave appears, which will mark the evolution of society and culture and will differentiate it from all that means colonial status and North American or even European influences. This new wave is marked by a new movement, *A Semana de Arte Moderna*, which took place between 11th and 18th of February 1922 and which represented a real innovation in all artistic areas: painting, sculpture, music, literature and poetry, but also the beginning of Brazilian modernism, which became a true standard of the twentieth century. Beyond institutionalized Latinity, there was an avant-garde aesthetic Latinity that wanted to be promoted in similar elitist and cultural spaces. The multiple contacts of European and Latin American artists have led to the transatlantic circulation of motifs and symbols, and the avant-garde has led to the creation of a new paradigm, emphasizing a different position from the past and diversity that was judged and previously unintegrated. Primitivism, ignoring cultures considered savage and barbaric against the norms imposed by the bourgeoisie and also clinging to the struggle for identity dominance are three axes that present the clash that arose between the original culture and the influence of the new culture on existing roots.

The absolute symbol found in the artistic area of the Latin American avant-garde is that of the man of colour, often a virtual entity that represents otherness and does not necessarily represent reality.[1] The same principle applies to the native human being as the first representative of cannibalism: he is portrayed as the distorted image of the bourgeois and civilized society, which in fact is not. A quote by Mário de Andrade best describes the native as a special figure in Latin American texts: *The Indian was the one who was healthy. The Indian was the man. [...] The Indian had no police, no repression, no nervous diseases, no ordering services, no shame to be born [...]*[2] The Indian (or simply the native) thus becomes a

[1] TODOROV, Tzvetan, *The Conquest of America: The Question of the Other*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1999, p. 32.
[2] ANDRADE, Mário de, *Amerique Latine* in *Na Ilha de Marapatá*, São Paulo, HUCITEC, INL, 1993, p. 193.

symbol of mental health, of that state of euphoria which cannot be overshadowed by any external element, and of the total lack of what the colonizer calls civilization. The lack of repression of instincts and the total freedom of self-manifestation lead, in Oswald de Andrade's perspective, not only to a state of mental health, but also to a state of social health or even to salvation from civilizational damnation - *Only the savage will save us.*[3] In Oswald de Andrade's *Anthropophagic Manifesto* or in Mario de Andrade's novel *Macunaíma*, cannibalism is ubiquitous and is often called anthropophagy. In these texts, cannibalism is not a symbol for the Other and it is not used to mark the difference between civilized and primitive, but becomes a constituent element of Brazilian cultural identity that contains certain postcolonial implications, springing from the feeling of distance from Lusophone and all that it implies. Thus, anthropophagy can become a dual concept, which presents two realities of the Latin American universe: a reason that can constitute the Brazilian identity, and from a European point of view, a leitmotif that identifies the European identity of the South American continent. The existing tension between these two specified identities, but also between identity and otherness was also underlined by Véronique Porra, in another context: *What results from this experience of otherness is, by antithesis, an experience of identity.*[4] And this European identity is considered by avant-garde writers as defective, and against the background of this mismatch between reality and desire,[5] the Other becomes an ideal that will be marked and symbolized in a multitude of forms with the expansion of Latin American modernism.

*A Semana de Arte Moderna* first of all symbolised the background on which the overlapping representations aimed at interweaving the Portuguese, indigenous and African traditions precisely to highlight the difference between cultures and civilizations, but also their unity under the Brazilian banner. Particular attention was paid to capturing various cultural values and mixing them with national reality by designing eminently modern concepts. That moment, due to the turbulent moments in the political area, but also in the cultural sphere, was primarily a radical critique of modernist failures (especially the evolution of the avant-garde in 1922) and a pamphlet aimed at attacking the impregnating Western influence. The revolutionary analysis focused primarily on promoting dialogue around the concepts of instinct and culture, which became increasingly indivisible and fully characterized the formation of Brazilian nationalism. Summarized, the main idea had at its centre the image of Brazil before the contact with the European world, so before the Great Discovery, when the inhabitant knew the tribal life, which was not divided into classes or knew any repression; Lusitanian ships, private property, subordination, and sublimation took over that already existing civilization.

*A Semana de Arte Moderna* that took place in São Paulo had almost a mythological dictum, which urged cyclicality from a cultural and civilizational point of view, arousing the most interesting interest in intellectual and worldly wheels[6], and for three days, 13th, 15th and 17th of February brought together a wide range of painters, sculptors, composers, musicians and poets. The common desire of artistic and intellectual representatives from such diverse areas, but still united by the exhibits, focused on the concept of artistic renewal, abandoning the imitation of a rather Western art and promoting their own cultural values inspired by the return to the indigenous past. The impact of this much-disputed event, politically, culturally and artistically, on the aesthetic taste of the elite led to the spread of the main ideas of

[3] ANDRADE, Oswald de, *A Marcha Das Utopias*, in *Obras completas*, Vol. 6: Do Pau-Brasil á Antropofagia e as Utopias, Civilização Brasileira, São Paulo, 1972, p. 150.
[4] PORRA,Véronique *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception*, Frankfurt am Main, IKO, 1994, p. 23.
[5] TODOROV, Tzvetan, Op. cit.
[6] ANDRADE, Oswald de, Op. cit., p. 152.

*Manifesto* among the common masses; moreover, the creators and organizers of the grandiose artistic event formed a group that kept in close contact with European artists from the beginning of the twentieth century, from which the roots of cubism and futurism started, two currents that will later mark the wave of artistic and cultural creations from Brazil. Many of the artists and intellectuals who took part in this major event spent long periods in Europe, especially in Paris, and the new form of art they concentrated on in most of the proposed works, was based in particular on adapting European aesthetic values in order to paint the Brazilian reality. Thus, the movement that had at its centre anthropophagy as a unique act of cultural consumption placed Brazilian culture on another level, as a mixture of the ideas of the intellectual class and the influence of the popular masses in an artistic context. After the tumult produced by the *A Semana de Arte Moderna*, the movement remained quite active, widening its spectrum of influence in the field of artistic representations. Despite constant criticism, modernists have not stopped organizing and promoting their ideas - one of the central points of reflection for them was precisely the adaptation of European aesthetic values to reflect the Brazilian reality.[7] Thus, artists from all fields of cultural interest, especially writers, since 1922, began to intensify their research on the roots of national culture and, moreover, on how they characterized the Brazilian artistic space, but also the society seen as an existential whole. The proposal of the intellectual and artistic elite was addressed to a society eager to know its past, but also to recognize it as a new way of incorporating Brazilian cultural aspects.

The journal *Antropofagia* was published in Brazil from May 1928 to February 1929, constituting a vital element of the Brazilian and also Latin American avant-garde. Regarding this, Jorge Schwartz notes that two phases or "dentitions" mark the trajectory of Anthropophagy [...] The presence of Oswald de Andrade is notorious because his diary consistently reflects anthropophagic ideology. [...] And just as Christianity ushered in a new era, anthropophagy establishes its own time and influence.[8]

The representation and difference of *Antropofagia*, torn between the image of the past and the present marked by modernism, become two axes that are deeply linked to the discourse of Brazilian modernism, as well as to the assertion of identity as a vital cultural element in asserting a culture through its own roots from the past. *Tupí or not Tupí, that is the question* [9]is an ontological question that addresses primarily the existence of being as an identity embedded in the relationship of differentiation from the Other, but also emphasizes the issue of continuing history as a period of cultural manifestation of a particular identity. Thus, Oswald de Andrade's question then represents a question of the essence of the Brazilian being (being Tupi or not Tupí, so belonging or not to the indigenous past) and offers a new perspective on the identity construct: it is possible to identify a national identity that can find its echo in universality? This is the real question: what is purely traditional, close to the essence of telluric and spiritual metamorphosis, must be promoted, and this can only be done through culture. The very figure of the cannibal is that intersection of culture and history, which is also a threshold of the Brazilian metaphorical mirror. In other words, the problem of universal representation of identity transcends the limits of ethics and aesthetics and becomes a purely political construct. As Oswald de Andrade himself remarks:

*‘’ The natural man we constantly choose can be white, can wear a coat and can fly a plane. But this man can be black or even Indian. That is why it is called "anthropophagous" and not "tupí" or "parecí". [...] This may appear as a decorative and sensational element of our decadence; without hesitation and with joy we refer to the moment when, regarding the*

[7] SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, p. 78
[8] Ibidem.
[9] FONSECA, Cristina, *O Pensamento Vivo de Oswald de Andrade*, Martin Claret Editores, Edição ilustrada, 1987, p. 180.

*chance of this continent, man realized to the detriment of the self the central operation of his destiny: the direct devouring of the enemy (the transformation of the taboo into a totem).''*[10]

The cannibal can be found in any of us, due to its universality and the way it can be transformed into a history-devouring mechanism.

Oswald de Andrade's project of *Antropofagia* movement applies not only to the aesthetic and artistic field, but also to a wider spectrum, which includes the multitude of social, cultural and political aspects. According to Roberto Schwarz, the move proposed by Oswald de Andrade is a triumphant interpretation of the Brazilian delay.[11] From this point of view, an axis can be achieved that can be defining for the dual role of Brazilian modernism, but also of Latin America in general, located on the border between the reality of changing society and the desire to affiliate with modern and the central idea of modernism. Brazilian avant-garde is the source of a special artistic dynamism, but also of a special creative space, in which the otherness and position of the Other related to one's own self becomes an alternative in terms of cultural manifestation internally and not only. Thus, the colonizer becomes only an instrument that creates the essence of the act of anthropophagy, being the one who observes this action and interprets it according to his own cultural code. The anthropophagus, on the other hand, is like a mirror that reflects precisely this interpretation of the colonizer, but also the one that transposes its interior and its own exceptions to the outside. The colonizer is the one who suggests the anthropophagic movement as soon as he observes it, while the cannibal is a pure representation of the inner oikos and the human food becomes a metaphor of history.

Cannibalism thus becomes the very symbol of provocation, violence and a state that finds, after a long period of searching and trying from a historical point of view, its own identity springing from that savagery blamed for its origins. What is special about this date is that the difference between the Self and the Other is no longer the main feature of cannibalism, but the very important element of the foundation of the Brazilian identity. Cannibalism is not only a symbol of otherness, but also an important element in building a national concept, a new way of denominating origins. What Oswald de Andrade emphasizes in his Manifesto, but also in other literary works such as *A Marcha das Utopias* or *Estrela de absinto* is precisely the result of a certain discomfort that manifests itself at the level of culture. This *malaise dans la culture* [12]is the predominant feeling in all his creations and can only have one correspondent, that wild state and cannibalism, that is, the very broad meaning of anthropophagy.

But this time, this cultural and identity discomfort is also due to the formation of a postcolonial state in an international context - the primary problem is that amalgam of cultural loans that do not have the same purpose in terms of their materialization as an original construct. Also, the search and construction of a Brazilian identity is equivalent to liberation from the limits imposed by colonization and the Portuguese Christianization, a way in which the rediscovery of lost Eden leads to the identification of each representative with the roots of their own culture. Anthropophagous manifestations are nothing more than a cultural artifice or an intellectual game that pursues a simple literary or philosophical manifestation[13], but a series of mirrors that reflect precisely that reality that must reflect the cultural roots and that is in a pure state, in order to be integrated socially, identifiably and, last but not least, artistically. Anthropophagy cannot be fully understood if only the Brazilian context is considered, but rather according to its portrayal as a reaction to discourses from other spaces, especially Lusophone and Hispanic: from travel stories loaded with stereotypes

[10] ANDRADE, Oswald de, Op. cit., p. 194.
[11] SCHWARTZ, Jorge, p. 101.
[12] TODOROV, Tzvetan, Op.cit., p. 82
[13] Ibidem.

of settlers and European missionaries from the time of the discovery of the New World to admirable manifestos such as that of Pêro Vaz de Caminha. For Oswald de Andrade, a scene of cannibalism is the one from which the entire Brazilian history and culture springs, and this is exactly the strongest construct in *Manifesto*. The official date of the discovery of Brazil corresponds to 1554, when, according to a popular legend, the Tupi natives captured Bishop Pero Fernandes Sardinha. Despite his efforts to urge the Jesuits not to borrow Tupi cultural elements and customs, that is, not to incorporate them into the common cultural corpus, he ended up being consumed - in corpore - by tribal representatives.[14] Therefore, Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago* dates back to the *year 374 of Bishop Sardinha's ingestion*[15], a rather comical final note given the connotation that the bishop's name has acquired in today's gastronomic culture. *One phase of history cannot be confused with that of one's own person. But today, once the values produced by mechanization are conquered, the time has come to review and look for new horizons. What is history, if not, of course, a continuous revision of ideas?*[16]

The essence of *Manifesto* is close to the direction imposed at European level, especially to Rimbaud's aesthetics, but somehow it retains its own implications and connotations. What Oswald de Andrade's text claims is a rebellion against academism, closed-mindedness, church faces, progress and against the sublimation of the essence of a culture. All these elements represent the antagonisms of corporality and religion imposed by the body as an instrument of cultural exploration, of instincts and of an infantile state, but close to that feeling of absolute happiness. for corporality, for instincts, for concrete and for a childish state. Although it is a militant form of the lack of dependence on typical European and Portuguese elements, respectively, *Manifesto* is a combination of the ideas of great European thinkers such as Marx, Freud or Rousseau and elements of indigenous and African cultures, but also of the Latin culture. However, the theoretical sponsor of *Manifesto* is Sigmund Freund, whose ideas are quoted several times and are accompanied by enthusiastic exclamations such as: *Long live Freud!*[17]; the instinctive state that he is analysing from a psychoanalytic point of view is an ideal for Oswald de Andrade. Artists and anthropophagic representations change Freud's model, but maintain their position against any human refinement, any change that may indicate the destruction of an ideal taboo, and "against any clothed and repressive social reality, listed by Freud."[18]

Oswald de Andrade attributes to cannibalism a special symbolism, being a different taboo: anthropophagy is "a permanent transformation of the taboo into a totem"[19], and through it, the taboo must no longer be respected or feared, but destroyed, assumed and lived to use it as a tool of liberation from the area of cultural rules and constraints. The taboo itself becomes a totem, that is, exactly the symbol that a society needs in order to be able to represent itself and to guide those who compose it. Oswald de Andrade's plea for cannibalism, that has been considered for so long only a taboo, which differentiates the Brazilian space from European culture is a unique way to transcend the boundaries imposed by colonialism and create its own Brazilian identity, respecting the taboo of primitivism: *Anthropophagy unites us / only through cannibalism we do unite.*[20]

---

[14] REFSKOU, Anne Sophie, *Eating Shakespeare: Cultural Anthropophagy as Global Methodology*, The ARDEN Shakespeare, Bloomsbury Publishing Plc, New York, 2019, p. 120.
[15] Ibidem.
[16] ANDRADE, Oswald de, *A Marcha Das Utopias* in *Obras completas*, Vol. 6: Do Pau-Brasil á Antropofagia e as Utopias, Civilização Brasileira, São Paulo, 1972, p. 152.
[17] ANDRADE, Oswald de, *Manifesto Antropófago* in *Obras Completas* , Vol. 4, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1974, p. 130.
[18] Ibidem.
[19] Ib., p. 131.
[20] Ibidem.

The author's intention is to promote the primitive culture, but also its abstraction in a period of unprecedented social development and its incorporation into urban culture. There are also mythical figures, such as Padre Vieira, D. João VI or Anchieta, specific to the Portuguese world, but also Jaci, Guaraci or Cobra Grande, specific to the indigenous world. Bringing together these representative elements of the primitive collective unconscious, but also appealing to satirically interpreted myths - jacy, guaracy, the sun and the snake, etc. [21]- Oswald de Andrade devours the emblems of society and builds the same axis of transforming the taboo into a totem that Sigmund Freud also mentioned. Discouraging all historical repressions and liberating the collective consciousness, which can be considered to be a trance itself, to follow instinct are those that dominate anthropophagic discourse, but still are suggestions for shaping a strictly primitive mentality; following the Freudian model, Oswald de Andrade paints the wild consciousness with touches of lack of complexity and marked by the presence of unrestricted freedom of a social, political and religious nature and proposes it as viable for shaping his own Brazilian identity.

Making a sketch of all the remarkable revolutions, *Manifesto* presents the individual rebellion as a rather romantic and continuous revolt, which surpasses in intensity the Bolshevik Revolution, the artistic darkness of surrealism and the deeper influence of the technological process of the creative being[22]. Moreover, the birth of a kind of exotism specific to Brazilianism is accompanied by the recognition of cannibalism as a method of exploring the infinite possibilities. Oswald de Andrade recognizes in the image of the native a certain characteristic, which can be manifested only in the absence of religion, piety and belonging to a rigorous society from a moral, economic and even political point of view; the native is different from the man constrained by the colonizer, moves in an unlimited cultural and ethnographic space and also knows the laws of nature. Therefore, *Manifesto* urges the experimentation of this state and a critical detachment of the modern anthropophagus, which would overcome that emptiness of soul arising from foreign influences and the impossibility of asserting the roots of the self. This outlines a new myth of history and culture, which has at its centre the archetype of the natural man, a kind of counter-myth and an important pillar in terms of essential cultural bases.

The antithesis between the natural man - the civilized man - the man of technology is the fundamental thesis of the piece of art: the natural man is the one who understands the worldview based on a set of primitive structures, so he can most intensely receive a set of human values and also closely related to reality. surrounding, the civilized man represents only one step, the one who transcends the primordial state and submits to reason, piety and society, while the man of technology is the one who himself becomes a mechanism. Oswald de Andrade's urge is focused on following this antithesis and borrowing the values of each constituent element, precisely in order to have the capacity to understand culture and to interpret it as closely as possible in relation to reality. Oswald de Andrade's dialectic focuses on marking and nullifying all oppositions that exist between the two relatively distinct poles, such as colonizer - colonized, civilized - barbarian, nature - technology, but also on combining these concepts to give rise to a new, original identity. and especially exotic. Considering the cannibal as a transformative, social and collective subject, Oswald de Andrade appeals to the revision of the Western tradition, especially Americanism and European influence, in order to constitute the evolutionary process in the opposite direction, from technological to primitive and not vice versa. This manifestation is much closer to the manifestations of contemporary, tribal culture, but also loaded with technological processes;

[21] STRAUSS, Claude Lévi, *We are all cannibals and Other Essays*, Columbia University Press, New York, p. 159.

[22] ANDRADE, Oswald de, *A psicologia antropofágica* in Os dentes do dragão, ed. GLOBO, São Paulo, 1990, p. 49.

many of the ideas proposed by Oswald de Andrade will be used later to propagate Brazilian identity and culture in the international space.[23] Instead of hybridism, there has always been in all ethnic and cultural processes, the combination and authentic Brazilian creation, and all this cultural ensemble has only placed the Brazilian influence on a position antagonistic to European culture, which focused more on individualism and traditionalism.

**BIBLIOGRAPHY**


1. ALMEIDA, Maria Cândida, Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira, Annablume, São Paulo, 2002;
2. ANDRADE, Oswald de, A Marcha Das Utopias, în Obras completas, Vol. 6: Do Pau-Brasil á Antropofagia e as Utopias, Civilização Brasileira, São Paulo, 1972, pp. 147-157;
3. ANDRADE, Oswald de, A psicologia antropofágica în Os dentes do dragão, ed. GLOBO, São Paulo, 1990, pp. 48-55;
4. ANDRADE, Oswald de, Manifesto Antropófago https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf;
5. STRAUSS, Claude Lévi, We are all cannibals and Other Essays, Columbia University Press, New York;
6. FONSECA, Cristina, O Pensamento Vivo de Oswald de Andrade, Martin Claret Editores, Edição ilustrada, 1987;
7. PORRA, Véronique, L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires desdiscours littéraires et de leur réception, Frankfurt am Main, IKO, 1994, pp. 22 – 32;
8. REFSKOU, Anne Sophie, Eating Shakespeare: Cultural Anthropophagy as Global Methodology, The ARDEN Shakespeare, Bloomsbury Publishing Plc, New York, 2019;
9. SCHWARTZ, Jorge, Las vanguardias latinoamericanas, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991;
10. TODOROV, Tzvetan, The Conquest of America: The Question of the Other, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1999.


[23]ALMEIDA, Maria Cândida, *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*, Annablume, São Paulo, 2002, p. 102

## *JOURNALISM – A CONSTANT IN ION LUCA CARAGIALE`S LIFE*

**Diana Lora Pușcaș (Dinistrianu)**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract: With a personality and work that attracted both people who appreciated his work and people who contradict him, Ion Luca Caragiale tried to manifest and express himself not only in literary circles, but he also flirted with the publishing environment. Deviations from the norms of behaviour of society were approached, analysed and sanctioned in his writings, the political life being the major theme that concerned him in both comedies and articles. Caragiale`s journalism encountered unforeseen obstacles from society, criticism and comments that had the effect of challenging his vocation as a publicist and considering the press as a simple complement to his work as a writer. Journalism, a profession, and politics, a type of activity, go hand in hand and make an important part of Caragiale`s work that goes from 1873, at the "Telegraph" newspaper, to 1911, to the "Romanul" newspaper, collecting an impressive number of articles, pamphlets and political notes.*

*Keywords: articles, criticism, sarcasm, publishing environment, journalism*

Cu o personalitate și o operă ce i-au atras deopotrivă oameni care i-au apreciat munca și oameni care l-au contrat, Ion Luca Caragiale a încercat să se manifeste și să se exprime nu doar în cercurile literare, ci a cochetat și cu mediul publicistic. Abaterile de la normele societății au fost abordate, analizate și sancționate în scrierile sale, viața politică fiind tema centrală care l-a preocupat atât în comedii, cât și în articole. Aspecte precum cinismul politicienilor, demascarea intereselor politice și a incompetenței funcționarilor au reprezentat mereu puncte de interes pentru Caragiale, motiv pentru care le-a abordat atât în articole de tipul *Juniștii și conservatorii*, *Nepotismul*, *Prostia în viața publică*, *Liberalii și conservatorii*, precum și în majoritatea scrierilor cu caracter literar.

Cariera marelui clasic nu se limitează doar la aspectul literar, ci ea cuprinde și direcții mai puțin cunoscute. Făcând abstracție de partea literară, unde influența politicului se vede clar, Caragiale este direct implicat în viața politică, aflându-se în mijlocul ei de unde poate să scrie nestingherit prin intermediul gazetelor de orientări diferite cu care colaborează. Critica pe care o afișează în textele publicistice, și nu numai, este una necruțătoare care nu ține cont de preferințe politice. El își alege țintele pe care le analizează cu o ușoară răutate combinată cu ironie și sarcasm, batjocura mergând până la anumite limite pe care Caragiale, datorită educației sale, și le impune.

Publicistica lui Caragiale întâmpină piedici neprevăzute din partea societății, critici și comentarii care au ca efect contestarea vocației lui de publicist și considerarea gazetăriei ca o simplă completare a activității lui de scriitor. Gazetăria, o meserie, și politica, un tip de activitate, merg mână în mână și alcătuiesc o parte importantă din opera lui Caragiale care se întinde din 1873, la gazeta „Telegraphul", până în 1911, la ziarul arădean „Românul", realizând un număr impresionant de articole, pamflete și note politice. El se mută de la o revista la alta, „Telegraphul" „Timpul", „Voința națională", „Constituționalul", „Gazeta poporului", „Ziua", „Epoca" sau reviste proprii, „Națiunea română" și „Moftul român", alăturându-se, ca într-un joc, liberalilor, junimiștilor și conservatorilor, de unde va pleca mereu și, „învins de fiecare dată, a recurs la soluția extremă, a exilului voluntar, căruia i-a acordat o semnificație ultimativă". Scrierile lui ca gazetar, la principalele reviste ale vremii,

fie în calitate de editor, fie de colaborator, „alcătuiesc cea mai complexă ofertă făcută de un scriitor clasic român circuitelor de difuzare literară și publicului.”[1]

„Telegraphul”, „Alegătorul liber”, „Unirea democratică”

La guvernare se află Lascăr Catargiu, în timpul căruia se accentuează concurența între cele două orientări politice, liberală și conservatoare, iar Caragiale este prins în această vâltoare care duce Partidul Liberal la o guvernare de doisprezece ani. La început, el scrie doar niște anecdote și glume nesemnate în revistele „Telegraphul”, „Ghimpele”, „Alegătorul liber” și „Unirea democratică”, dar scrise în mod satiric, adaptându-se la stilul celorlalți colaboratori.

Perioada 1873-1874 îl găsește pe Caragiale în rândul celor de la gazeta liberală „Telegraphul”, condusă de Ioan C. Fundescu, o gazetă radicală cu atitudine antidinastică aflată pe aceeași lungime de undă cu „Românul” condusă de C. A. Rosetti. Aici Caragiale publică ceea ce numește el „bucătăria” sau „umplutura ziarelor”: „rubrici de curiozități, diverse felurimi sau varietăți științifice,”[2] mai precis anecdote, articole culturale, politice, proză umoristică, dar fără a le semna.

Activitatea de gazetar a lui Caragiale nu este văzută cu ochi buni de Alexandru Macedonski care publică în 1896 în revista „Liga ortodoxă” un articol rău-voitor referitor la această muncă: „Neajutat de nimeni se insinuă la *Ghimpele*, pătrunse în Teatrul Național ca sufleur, jucă, deși fără succes, pe scena baracei numită Alcazar de pe piața lui Constantin Vodă, străbătu în redacțiunea ziarului *Telegraphul* ca corector și traducător din ziarele străine, și ani lungi, trase pe dracul de coadă, duse o viață din cele mai aventuroase.”[3]

Revista bisăptămânală „Alegătorul liber” se bucură de prezența lui Caragiale între martie 1875 - ianuarie 1876 în funcția de girant responsabil. Gazeta este tot una anticonservatoare, deși inițial se declară ca nefiind afiliată vreunui partid, ci doar un susținător al alegerilor libere, până în noiembrie 1875 când se constituie în mod arbitrar în organul comitetului central ce reprezintă Partidul Național Liberal și își îndreaptă atacurile tot împotriva conservatorilor și, implicit, a lui Titu Maiorescu despre care se scrie că a comis unele ilegalități. Și aici, anecdotele îi sunt atribuite lui dintre care cea mai semnificativă este cea despre Karkaleki ce reprezintă o ironie la cronicile dinastice ale lui Ulysee de Marssillac din „Monitorul oficial”.[4]

La „Unirea democratică”, un ziar liberal care apare zilnic și proaspăt întemeiat de Ion Brătianu pentru a face opoziție întrucât se bazează pe democrație și naționalitate ca principii, Caragiale ocupă, din 1876 până în 1877, funcția de corector și colaborator anonim. Colaborarea lui aici nu poate fi cuantificată cu exactitate întrucât colecția ziarului care se află la Biblioteca Academiei Române nu este completă.

Apoi, devine secretar al revistei „România liberă”, dar are și colaborări (în special literare) la „Ghimpele” și la „Asmodeu”. Activitatea de la cele trei gazete anticonservatoare, chiar dacă e una de „bucătărie”, nu este lipsită de rol politic sau de sens, cu atât mai mult cu cât toate ziarele și revistele epocii practică manipularea politică a cititorilor.

„Națiunea română”

[1] Mircea Zaciu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, București, Editura Fundației culturale române, 1995, p. 453-454

[2] Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale, jocuri cu mai multe stragii*, București, Editura Cartea românească, 1983 p. 203-204

[3] Sallustiu, *I.L.Carageali și opera lui*, în „Liga ortodoxă”, supliment literar, nr. 3, 3 nov. 1896, p. 1-2, apud Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 202

[4] Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 207

Caragiale își încetează colaborările cu revistele politice liberale și încearcă să dea naștere unui proiect publicistic propriu scos împreună cu Frédéric Damé. „Națiunea română" își propune să fie o gazetă fără culoare politică, dar se pare că revista nu are efectul scontat, astfel că ea apare doar pentru puțin timp, respectiv august-septembrie 1877. Revista se bucură de un singur număr, păstrat în colecția Biliotecii Academiei Române, ea fiind suspendată după nefastul eveniment al publicării unei știri eronate cu privire la cucerirea Plevnei de către armatele ruso-române.

„Timpul" și „Bobîrnacul"

O revistă de renume a vremii, „Timpul", îl atrage pe Caragiale în băncile ei, făcându-l să schimbe tabăra politică, întrucât gazeta aparține grupării conservatoare, și să se transforme într-un pictor satiric al politicii liberale a vremii. În acest interval el se alătură și ședințelor Junimii, iar în revista grupării, „Convorbiri literare", își va publica, alături de M. Eminescu și I. Creangă, capodoperele dramatice (*O noapte furtunoasă* – 1879, *Conul Leonida față cu reacțiunea* – 1880, *O scrisoare pierdută* – 1885, *D-ale carnavalului* – 1890). Activitatea de aici de trei ani a lui Caragiale este mai diversificată și cuprinde pamflete, reportaje parlamentare, varietăți, editoriale, cronici teatrale și literare, note de presă internă și externă, traduceri literare din Poe. Gazetarul se adaptează schimbului de idei și orientări și își asumă noul rol pe care îl are odată cu poziționarea lui în tabăra adversă și combaterea celor cu care odinoară a fost de aceeași parte a baricadei, lucru notabil în câteva articole de fond precum *Naționalii liberali* ( 29 mart. 1878) și *Liberalii și conservatorii* (8 apr. 1878). Ținta atacurilor ironice ale lui Caragiale își mută zona de interes în tabăra politică opusă de unde își va lua noi victime politice: C. A. Rosetti (se remarcă totuși o oarecare simpatie față de el în reportajele parlamentare), D. Sturdza (învinuit în viața publică de imoralitate) și D. Brătianu, fratele mai mare al lui I.C.Brătianu (ironizat pentru o gafă diplomatică făcută la Constantinopol). Printre altele, publică pamflete pline de ironie despre divergențele dintre I. C. Brătianu și M. Kogălniceanu, dintre Brătianu și Sturdza sau despre neînțelegerile liberalilor în cadrul Parlamentului, dar și un reportaj despre procesul celor care au atentat la viața lui I. C. Brătianu realizat în trei numere în martie 1881 și rămas neterminat. [5]

Caragiale scrie articole cu temă politică, dar din perspectiva unui artist care își respectă meseria și îndemânarea și nu a unui om condus de puternice convingeri politice. Superioritatea pe care mai marii de la Junimea o arată față de tinerii scriitori din grup îl deranjează și nu manifestă un interes foarte mare în a da cât mai multe articole bune, cu atât mai mult cu cât nici remunerația nu este una strălucită. Dramaturgul atacă viața politică, îi place să o analizeze, să o despice, dar fără a o aborda ca un teoretician. Nici nu și-ar fi găsit locul la „Timpul" ca teoretician având în vedere că gazeta este sub activitatea doctrinară și de teoretician a lui Eminescu. Totuși recurge la ideile lui Eminescu când încearcă să scrie un articol teoretic. „Nu este deloc exclus ca publicistul Caragiale să se fi simțit inhibat nu numai de propria sa intuiție, care îl împingea să susțină (cum ne asigură Slavici) că baraca e șubredă și partidul conservator pe dric, dar și de autoritatea copleșitoare a gazetăriei eminesciene". Cei doi se completează în gazetărie, „alternând articolele patetice ale unuia, cu câte un articol vesel scris de celălalt și ridicând, în felul acesta, la un nivel egal de autoritate, registrul cult și registrul popular al gezetei."[6] El excelează în arta gazetăriei prin apelul la o ironie care îl detașează de ceilalalți scriitori și pe care știe să o pună în valoare printr-o abilitate caracteristică de care dispune. „Caragiale nu procedează ca un teoretician., dimpotrivă, el este un practician abil și competent, care obține rezultate maxime atunci când recurge la ironie și la pamflet, artă în care până astăzi nu a fost întrecut de nimeni."[7] Colaborarea lui Caragiale cu

[5] *Ibidem*, p. 209
[6] *Ibidem*, 210
[7] *Ibidem*, 209

gazeta conservatoare are loc de la sfârșitul anului 1877 și până în iulie 1881, moment marcat de o scrisoare pe care i-o trimite institutorului D. Scurei din care reiese că plecarea lui a fost una forțată.[8]

Între 28 februarie – 31 martie 1879, pe lângă „Timpul", Caragiale este redactor la gazeta umoristică și satirică „Bobîrnacul", ce apare săptămânal la București, publicistul păstrându-și direcția conservatoare junimistă. Gazeta politică este îndreptată tot împotriva Partidului Național Liberal și are ca teme principale prezentarea ironică a rolului electoral pe care îl are garda civică și rezolvarea articolului 7 din Constituție. „În aceste circumstanțe, C.A.Rosetti este poreclit „rabinul" sau „hahamul cel mare", în termeni utilizați de Caragiale și în „Timpul", într-un articol din 10 noiembrie 1878, iar problema articolului 7 este denumită „cestiunea românilor cu cusur".[9] Așa cum în „Timpul", el ironizează uneori gazeta „Alegătorul liber", deși nu cu foarte mult timp în urmă făcea parte din echipa ei, și în „Bobîrnacul" apelează la aceeași strategie de expunere în fața cititorilor a ideilor politice și ironizează „Telegraphul", „gazetă de oacheșe cugetări", Caragiale făcând din această tactică de ironizare un mod de a-și încheia socotelile cu trecutul. „Bobîrnacul" rămâne în istoria preselor cu o serie de 10 numere care sunt scrise aproape integral de Caragiale și care se încheie odată cu plecarea lui la Viena. Publicistica politică este continuată de dramaturg în două numere ale unui ziar electoral ce apare la Craiova în 1879 și 1883 în subordinea grupului junimist.

„Voința națională"

În a doua jumătate a lunii iunie 1885, când lilberalii încă se află la guvernare, Caragiale este chemat de N. D. Xenopol, șeful de cabinet al lui I. C. Brătianu și prim-redactorul periodicului, să scrie la „Voința națională", gazetă ce susține Partidul Liberal. Ziarul îi are ca redactori pe Gh. Cantacuzino și B. Ș. Delavrancea și este unul dintre cele de renume ale vremii. Acestă invitație de colaborare presupune renunțarea la convingerile conservatorilor și revenirea în linia liberală, de unde și-a început activitatea de gazetar și pe care ulterior a abandonat-o. Precaut, Caragiale se consultă înainte de a lua o decizie cu prietenul său Petre Missir căruia îi trimite o scrisoare în care își exprimă nedumeririle în privința alegerii pe care e novoit să o facă. Își cântărește cu atenție atât beneficiile, cât și pierderile și i le expune lui Missir în speranța unui sfat sincer și prietenesc.

Ceea ce e mai interesant este că aprobarea de a scrie la „Voința națională" îi vine tocmai din partea conservatorilor, mai precis a lui Petre Carp. S-ar putea deduce de aici că dramaturgul nu este caracterizat tocmai de consecvență și statornicie în idei, dată fiind această schimbare a afilierii politice din nou, dar o scuză ar fi situația financiară în care se află și disprețul pe care ajunge să îl simtă față de conducătorii Partidului Conservator. „Îl vedem, așadar, în serviciul unui liberalism moderat, păstrându-și repulsia față de evoluția idealurilor pașoptiste, biciuită în *O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O scrisoare pierdută*. Nu este un viraj din cele de neiertat, care să îndreptățească învinuirea de inconsecvență."[10] Gazeta susține deciziile și programul liberalilor ceea ce înseamnă că scriitorul trebuie să se conformeze și să se adapteze unui comportament de „partizan angajat". Activitatea lui se îndreaptă înspre foiletoane, cronici teatrale (semnate adesea Quadiblet sau Luca), editoriale politice nesemnate sau articole despre libertatea alegerilor, progresul învățământului, despre expulzările din octombrie 1885 sau pretenția conservatorilor de a se compara cu cei din Anglia și Franța. Caragiale explică aici, într-un articol intitulat *Addena – justificarea unei expulzări*, situația evreilor care au fost expulzați după ce au apelat la Alianța

[8] Scrisoare din 7 iulie 1881, către D. Scurei, în *Opere VII*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Editura Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1942, p. 569
[9] Florin Manolescu, *op. cit*., 210
[10] Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L.Caragiale*, p. 105

evreilor. De asemenea, ironizează în stilul propriu, încercarea conservatorilor de a se asemăna cu cei din alte țări europene, în special Franța, Anglia sau Belgia, cu care s-ar afla în legătură, motiv pentru care ei ar trebui să fie la guvernare aidoma celorlalți conservatori. După cele câteva luni de colaborare politică și literară la „Voința națională", gazetarul pleacă și de aici.

„Constituționalul"

Caragiale trece din nou pragul redacției unui ziar politic junimist unde, din punct de vedere politic, se ocupă de pamflete, ironii, polemici, și din punct de vedere literar, de articole și foiletoane literare scrise sub anonimat sau semnate cu pseudonime (Zoil, Hans, Nastratin și Falstaff). Își lasă și aici amprenta prin ironizarea situațiilor în care se află politicenii vremii, insistând pe cei din noul guvern. Lascăr Catargiu este pus sub observația gazetarului care persiflează modul în care acesta, ținut sub presiune de către junimiști, conduce țara, dar și modul în care reușește să gestioneze disensiunile pe care le are cu partenerul din coaliția de guvernare, Gh. Vernescu. D. Brătianu este pus sub semnul ridicolului de către Caragiale pentru complexele de putere, iar tehnica folosită este cea a colajului, rezultatul fiind compararea celui în discuție cu Agamemnon.

Deși nu este un teoretician politic, Caragiale are capacitatea, pe care o și dovedește, de a simți esența mișcării politice duse de cele două partide importante, iar „vocația lui de scriitor moralist îi dădea dreptul să împingă expresia până la ironie și, dacă ar fi vrut, până la violență, în analiza resorturilor sufletești ale omului, ca animal politic."[11] Abilitatea îi este dovedită în analiza articolelor *Cerc vițios* sau *Răzeșul de la Golășei și Moșneanul de la Florica* în care Catargiu și I. C. Brătianu sunt înfățișați ca victime ale injustiției în plan politic, deși ei sunt făptașii lor. Articolele dezvoltă ideea că între liberali, conservatori și metodele lor de guvernare nu există diferențe esențiale atâta timp cât toți promit să apere statul, legile și Constituția când vine vorba de alegeri, pentru a-și asigura reușita electorală, iar apoi, odată aleși, le calcă în picioare, „lăsând pe partizani să se căpătuiască, spre a-i folosi, deși amândoi șefii sunt cinstiți, corupând pe fruntașii opoziției, ca s-o destrame, și guvernând cu transfugii. Aceste editoriale sunt semnate cu inițiala C... și nu lasă nicio îndoială asupra autorului lor. Caragiale stăpânește cu desăvârșire metoda expozitivă, desfășurând argumentele în sprijinul ideii, fără să se rătăcească în digresiuni sau să-și piardă firul".[12] Dublul joc prestat de omul politic, în care el se arată deranjat de modul în care este văzut de adversari, de intelectuali sau de societate, considerându-se nedreptățit și neînțeles, o victimă a sistemului și a presei, este tratat cu persiflarea caracteristică lui Caragiale. Având atâtea „modele" date de politicieni și atâtea situații „servite pe tavă" de ei, gazetarul nu se poate abține de la analiza lor plină de umor, menită și aici să stârnească amuzamentul pe seama lor prin batjocura ușoară aplicată cu talent. Acest truc este cel care îi permite lui Caragiale să își expună părerile și să atragă atenția asupra falsității oamenilor și a tendinței de a poza în țap ispășitor.

„Ei personal sunt foarte onești, dar au o adevărată slăbiciune pentru neonestitatea altora. Ce e drept însă se vede clar că ei cultivă această plantă nu din interes moral sau artistic, ci din intenție pur utilitară – nu pentru frumusețea sau mirosul ei cultivă dînșii această teribilă buruiană a neonestității, ci pentru foloasele ce ea dă în ogorul politic. Ei știu, și cinstitul răzeș și cinstitul moșnean, că pe un om necinstit când îl apuci de la slabul lui îl ții de păr foarte sigur, că acesta e o unealtă oarbă în mîna oricui, fiind cinstit, se pleacă să-l culeagă și să-l ridice. De aceea, când la un moment nu s-ar găsi destui necinstiți trebuiesc făcuți alții noui numaidecît. Toate terenurile trebuiesc încercate, toate sufletele trebuiesc supuse ispitei, toate patimile trebuiesc smomite: sămînța necinstii nu trebuie pierdută, vecinic

[11] Florin Manolescu, op. cit., p. 218
[12] Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L.Caragiale*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 106

cată să avem o recoltă de neonestitate – pentru întărirea cui? – a celor doi leaderi onești; pentru ce? – pentru fericirea și înaintarea patriei”.[13]

Colaborarea cu „Constituționalul” se încheie în toamna aceluiași an, dezamăgit de eșecul încercărilor sale de îndreptare, condamnate de presă și de cititori, dar fără dorințe de răzbunare.

„Moftul român”

La 24 ianuarie 1893, Caragiale scoate „Moftul român”, un bisăptămânal umoristic și literar ce publică începând cu numărul 11 și caricaturi, și îi are printre colaboratori pe Anton Bacalbașa, în funcția de prim-redactor, Teleor, Emil Gârleanu, G. Ranetti. Se subintitulează ironic „Revistă spiritistă națională, organ bisedomar pentru răspândirea științelor oculte în Dacia Traiana”, subtitlul făcând o polemică evidentă la adresa lui B. P. Hașdeu care, printre altele, îi acuzase opera dramatică de a fi imorală și chiar neromânească. Caragiale își propune să fie emblema acestei gazete care să fie una „teribilă, mai serioasă și mai comică decît toate gazetele”, iar spiritul ei să fie dat de satirizarea și ironizarea tuturor moftangiilor care au împânzit viața politică, socială, literară, presa, învățământul, orașul. El se pune astfel de-a curmezișul moftului poporului român „O, Moft! Tu ești pecetea și deviza vremei noastre. Silabă vastă cu nețărmurit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri: bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pățanie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică [...] talent și imbecilitate, eclipsă de lună și de minte, trecut, prezent și viitor – toate, toate cu un singur cuvânt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT. În genere națiile mari au cîte un dar sau vreo meteahnă specifică: englezii au spleenul, rușii nihilismul, francezii l'engoument, spaniolii morga, italienii vendetta etc.; românii au Moftul!”.[14]

„Gazeta poporului”

În 1895, I. L. Caragiale, din tendința de răzvrătire față de conducătorii literari de la Junimea care impuneau o distanță față de tinerii scriitori, se înscrie în partidul radical condus de G. Panu, care înainte făcuse parte din Junimea. Acesta îi publică scrisoarea de adeziune în „Lupta” prin care își exprimă dorința de înscriere în partid: „Iubite amice – Suma de cunoștințe ce am despre oameni și despre lucruri, pe de o parte, iar pe de alta stima și încrederea ce-mi insuflă talentul și maturitatea spiritului d-tale, mi-au făcut convingerea că, pentru a lua parte la mișcarea noastră politică, lucru la care sunt hotărît în fine – locul meu nu poate fi decât partidul al cărui șef autorizat ești d-ta. – Te rog, dar, dacă partidul radical are nevoie de modestul meu concurs, să faci a mă înscrie de astăzi în rândurile lui; asemenea te rog să agreezi, pe lângă legământul meu politic hotărât, și expresia sentimentului – foarte natural, cum știi – cu care sunt și rămân oricând – al d-tale amic I. L. Caragiale – Buzău, 8 septembrie 1895.”[15]

Își începe în noiembrie colaborarea cu ziarul „Gazeta poporului” la invitația lui Barbu Delavrancea și a lui Manolache Culoglu, o gazetă guvernamentală aflată în opoziție față de conservatori și cu o atitudine antijunimistă și anticarpistă, la acel moment D. Sturdza și ai săi liberali fiind în fruntea țării. Aici, Caragiale acceptă să scrie fără să fie plătit și cere în schimb funcția de director de la „Monitorul oficial”, fapt ce nu se va concretiza. Atenția i se îndreaptă de această dată înspre Anton Bacalbașa, scriitor fost socialist care a aderat la Partidul Conservator. Bacalbașa devine redactor și colaborator principal la mai multe gazete printre care „Epoca”, „Adevărul literar”, „Drepturile omului”, „Naționalul”, „Moș Teacă”. Deși în

[13]I. L. Caragiale, *Răzeșul de la Goleşti și Moșneanul de la Florica*, în „Constituționalul”, nr. 23, 12/24 iulie 1889, semnat C..., apud I. L. Caragiale, *Moftul român*, Iași. Editura Moldova, 1991, p. 260,

[14] I. L. Caragiale, *Moftul român*, p. 48

[15] I. L. Caragiale, *Scrisoare de adeziune*, în „Lupta”, 10 sept. 1895, apud Șerban Cioculescu, *Caragialiana,* București, Editura Albatros, 2003, p. 20

1893, când și Caragiale se afla în tabăra conservatorilor, cei doi au scos împreună „Moftul românesc", o revistă satirică ce s-a bucurat de multă popularitate la acea vreme, între cei doi apare o adevărată polemică acum când dramaturgul nu mai e alături de conservatori, ci e adversarul lor, el fiind atacat de Toni Bacalbașa care, în articolul *O infamie colectivistă* publicat în „Epoca" în nr. 7/1895, îl acuză de schimbarea atitudinii sale politice și de lipsa talentului. Caragiale îi dedică un articol în nr. 226/1895, „Grămătici și măscărici", care marchează importanta colaborare a sa cu gazeta, în care analizează situația din vremea boierilor, care în linii mari, se aplică și în timpul său. Grămăticianul, om învățat și credincios boierului, era cel care se ocupa de lucrurile importante, precum ținerea socotelilor, corespondețe, jalbe, el fiind mâna dreaptă a boierului, mai ales în politică. De cealaltă parte, boierul mai avea un intelectual, a cărui treabă era să întrețină atmosfera la petreceri, dar și să se ocupe de treburile „murdare" ale boierului prin denigrarea adversarilor sau a prietenilor acestora. Articolul *Grămătici și măscărici* primește o replică dură din partea lui Anton Bacalbașa, „care nu fără cruzime arată situația falsă a unui proaspăt radical, intrat în solda liberalilor"[16], prin articolul *O infamie colectivistă* și patru caricaturi semnate Jiquidi în gazeta „Moș Teacă" unde Anton Bacalbașa publică. Cele patru desene vizează patru momente din activitatea de gazetar politic a lui I. L. Caragiale din care să reiasă inconsecvența lui.

În același timp duce o polemică și cu gazetarii de la „Epoca", dar mai ales cu junimiștii și în special cu Titu Maiorescu și cu P. P. Carp, față de care își expune doar resentimentele prin notițe ironice și tăioase, dar fără a face uz de editoriale politice, fiind înscris în partidul lui Panu. Articolul *Julica* are ca scop prezentarea mișcărilor politice dorite de junimiști, care vor să profite de situația momentului și să încerce o colaborare cu liberalii aflați la guvernare, pentru care folosește din nou tehnica acelor secvențe opuse ierarhic. Ironia se arată din nou în asemănarea pe care Caragiale o face în articol între o situație amuzantă, care prezintă o ghicitoare ce nu își poate găsi cățelușa dispărută, Julica, și oferă recompensă pentru recuperarea ei, și situația în care se află conservatorii care prezic evenimentele ce se petrec în Partidul Liberal. Caragiale, care se află de partea liberalilor acum, ironizează patriotismul și educația conservatorilor.

„Ziua"

În 1896, Caragiale publică în gazeta „Ziua" a Partidului Radical-Liberal al lui G. Panu articole de doctrină literară în secțiunea „Ziua de miercuri", traduceri ale unor schițe aparținând lui Mark Twain și foiletoane. În acest ziar al partidului, publică niște articole despre problemele administrației liberale, dar se ridică împotriva mitropolitului Ghenadie și a grupului său pentru care cere sancțiuni din partea sinodului și a guvernului. Articolul nu este unul violent sau dur, ci se bazează pe persiflare și pe prefăcătorie, așa cum reiese din secvența: „Odată iar, preafericitul Ghenadie își serbează onomastica întâia ca mitropolit. Din pahar în pahar se înfierbântă galatomia părintelui; și, scurt, făgăduiește cinci burse de câte 500 de lei pe an la Facultatea de teologie. Dar cu atâtea griji pe cap, unde a mai avut omul vreme să-și aducă aminte de câte le spuse la praznice, la înfierbințeală! Și mai întâi, vorba de la chef nu e datorie platnică. Ce-ar mai fi atunci? L-ai încurca pe omul galantom la chef și i-ai lua și iapa și șaua și ipingeaua. Asta nu merge. Bine, galantom sunt, am făgăduit: dar iar așa să mă toace băieții de la facultate! Ca ce?[17]

Cel mai important text publicat aici, sub forma unei broșuri, este un întins reportaj politic, *Culisele chestiunii naționale*, în care prezintă publicului modul în care Dimitrie Sturdza manipulează Partidul Național din Transilvania și consecințele amestecului acestuia în treburile interne ale partidului. Consecințele implicării lui Sturdza sunt redate în începutul

[16] Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, p. 20
[17] Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L.Caragiale*, p. 114

articolului *Culisele chsetiunii naţionale*. Stilul în care este scris reportajul face din el o adevărată capodoperă, o scriere dintre cele mai bune ale dramaturgului, care pare a pune pe hârtie o comedie politică în miniatură cu personaje care întruchipează figuri ale acestui bal mascat. Sturdza reprezintă tipul patronului, al politicianului conducător, în timp ce Bronte întruchipează omul care nu este înzestrat cu calităţile necesare şi preferă mimesisul oamenilor lipsiţi de caracter şi de valori morale. Informaţiile pe care le deţine din surse sigure sunt îmbinate cu talentul de dramaturg, iar rezultatul este această sinteză de artă şi gazetărie.

„Epoca"

Caragiale schimbă din nou redacţia în octombrie 1896 şi se mută la „Epoca", o gazetă conservatoare condusă de N. Filipescu, avându-l ca director politic pe Grigore Peucescu şi prim-redactor pe Barbu Delavrancea. Partidul conservator este sub conducerea lui Lascăr Catargiu şi reunit cu junimiştii. Gazeta a devenit repede cel mai citit cotidian politic care a produs agitaţie în viaţa politică în rândul celor care se opuneau perioadei lungi de guvernare a lui I. C. Brătianu şi a reuşit să adune în jurul ei tineri conservatori care erau deja nemulţumiţi de felul în care „bătrânii" tratează politica.[18]

Aici, Caragiale conduce un supliment al cotidianului conservator „Epoca", „Epoca literară", o publicaţie săptămânală, cu acordul lui N. Filipescu, la care colaborează şi Şt. O. Iosit, G. Coşbuc, B. Ştefănescu Delavrancea. Este primul cotidian cu specific literar pe care îl conduce, iar după dispariţia acestuia, el începe să scrie la gazeta principală articole politice. Florin Manolescu remarcă faptul că la această gazetă „Caragiale atinge nivelul cel mai înalt al gazetăriei noastre politice, într-o serie spectaculoasă de articole săptămânale care s-au prelungit până la mijlocul anului următor". Articolele sunt semnate pentru prima dată cu numele Caragiale gândindu-se că acum se poate prezenta publicului ca o personalitate şi publică aici douăzeci de editoriale politice pe care le şi semnează şi care formează, de fapt, „prima sa campanie politică în publicistică"[19]. Garabet Ibrăileanu afirmă că dramaturgul trece aici peste programele partidelor politice şi vorbeşte după propria conştiinţă şi inteligenţă. Dincolo de aspectele politice şi de capacitatea şi talentul lui de a observa şi analiza tipologiile umane în detaliu, asemenea un moralist, prin ironie şi sarcasm, Caragiale s-a remarcat prin două direcţii esenţiale pe care le-a manifestat în domeniul publicisticii.[20] Prima vizează lipsa de cinste şi de competenţă a celor care se află la conducerea ţării şi care au în mâinele lor frâiele statului, dar care nu au făcut nimic pentru ţară, contribuţia concretizându-se într-o teză pe care o dezvoltă, după Eminescu, în *Toxin şi toxice* sau în *Monumentul lui Brătianu*: „[...]Cine este creatorul acestei mîndre şi puternice caste nobiliare? Brătianu! Voi, cari aţi pescuit în undele Dunării saci cu ruble; voi, cari v-aţi culcat într-o seară pe un modest mindir de paie ca să vă deşteptaţi a doua zi pe saltele moi umplute cu bilete ipotecare; voi toţi în fine, atîtea nimicuri sociale de odinioară, răsăriţi în gunoiul de la 78 încoace, nobili străluciţi de ieri, - voi, dacă nu ridicaţi lui Brătianu un monument măreţ (dar, bineînţeles, nu în inimile voastre, ci pe o piaţă mai curată), veţi da dovadă de lipsa celui mai elementar sens moral pe care-l are orice cîine de hîrbar".[21]

A doua direcţie vizează manipularea oamenilor cu ajutorul cuvintelor. Ideea lui Caragiale este că politicienii, reali sau imaginari, se folosesc de oratorie pentru a manipula folosindu-se de cuvinte-cheie care să provoace reacţia dorită în rîndul cititorilor: „[...]eu sunt copilul şcoalei clasice a opoziţiei liberale! Mie nu-mi trebue logică, nu-mi trebue înţeles! Pentru astea merg eu la o întrunire politică a opoziţiei? Eu caut emoţiune, excitaţiune,

[18] Ion Bulei, *Un boier în politică*, în „Ziarul de duminică", 28 ian. 2006
[19] Şerban Cioculescu, *Caragialiana*, p. 21
[20] Florin Manoelscu, *op. cit.*, p. 223
[21] I. L. Caragiale, *Monumentul lui Brătianu*, în *Opere V*, ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu, Editura Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1938, p. 105-106

iritațiune! [...] Astăzi, ce avem? Desbateri, desbateri și iar desbateri. Foarte mulțumim de întrunirile dv. Eu nu cer de la orator să mă lumineze – îi pretind să mă-ncălzească. Oratorul trebue să vină la tribună fioros ca un leu, și cînd o striga o dată *Fraților!* să mă facă pe mine, fratele lui, să sar din loc. [...]"[22]

Caragiale își adună informațiile, exemplele, datele de la care pornește apoi în conceperea articolelor și scrierilor cu unicul scop de a dovedi inconsecvența politicienilor, fățărnicia lor și tendința de manipulare a poporului, dar fără a emite judecăți, lăsându-i cititorului această opțiune. Violențele verbale nu își găsesc locul în textele sale, satira și ironia fiind cele care dau tonul scrierilor.

## BIBLIOGRAPHY


CARAGIALE, Ion Luca, *Opere, I-VII, Articole politice şi cronici dramatice* (V), *Corespondenţă* (VII), ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1938, 1942

CARAGIALE, Ion Luca, *Moftul român*, antologie și prefață Alexandru Dobrescu, Editura Moldova, Iași, 1991

CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1988

CIOCULESCU, Șerban, *Caragialiana*, Editura Albatros, București, 2003

CIOCULESCU, Șerban, STREINU, Vladimir, VIANU, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1971

CIOCULESCU, Șerban, *Viața lui I. L. Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2012

HANGIU, Ion, *Dicționar al presei literare românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987

HODOȘ, Nerva, IONESCU, Al. Sadi, *Publicațiunile periodice românești*, Editura Librăriile Socec & Comp, București, 1913

MANOLESCU, Florin, *Caragiale și Caragiale, jocuri cu mai multe stragii*, Editura Cartea românească, București, 1983

PETCU, Marian (coord.), *Istoria jurnalismului din România în date*, Editura Polirom, București, 2012

TRIFU, Constanța, *Presa umoristică de altădată*, Editura Minerva, vol. II, București, 1980

ZACIU, Mircea, PAPAHAGI, Marian, SASU, Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, Editura Fundației culturale române, București, 1995

ARTICOLE

CARAGIALE, Ion Luca, *Grămătici și măscărici*, în „Dilema veche", nr. 442, 2-8 aug 2012

BULEI, Ion, *Un boier în politică*, în „Ziarul de duminică", 28 ian. 2006


[22] I. L. Caragiale, *Decadență*, în *Opere V*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Editura Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1938, p. 78-79

## *THE SACRED IN CONTEMPORARY FEMININE POETRY*

**Maria-Cosmina Uceanu-Petrache**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract:The contemporary period is facing a crisis of spiritual identity, a crisis produced by the removal of the individual from the true faith. The world is anchored in the whirlwind of technology, and homo tehnologicus is slowly replacing the sacred need of homo religiosus. The latter recreates reality through the cry for help in front of the divinity, being his only way of salvation. Escape from the mundane plane to the sacred plane is the only way for the human for the access to spirituality. Homo religiosus will constantly refer to the sacred and the religious values of its existence. Poetry is the access to sacredness by reversing the verse with mystical reverberations.*

*Keywords: love, divinity, spiritual identity, prayer, sacred*

### 1. Nevoia de sacru a omului contemporan-relația cu divinitatea în perioadele de criză

Omul contemporan este adânc ancorat în realitatea profană mistuită de un lung proces al tehnologizării, de mecanisme care îndepărtează ființa de sacru. Realitatea mundană transformă individul într-un *homo tehnologicus*, o ființă ce acționează asemenea unui robot, fiind influențată de mentalitatea unei societăți desacralizate. Trăind într-un spațiu dominat de tehnologie individul continuă să se raporteze la sacralitate căutând răspunsuri cu privire la existența sa. Reîntoarcerea la valorile perene, la propria identitate și la origini reprezintă o necesitate acută a insului lipsit de reperele care să-i confere o stabilitate spirituală.

Societatea contemporană globalizată și-a pierdut conștiința religiozității prin agrearea efemerului care transformă insul într-un prizonier al profanului. Omul contemporan devine treptat un înstrăinat incapabil să rezoneze cu sacralitatea. Contaminat de profanul mundan, *homo religiosus* simte nevoia acerbă de reîntoarcere la divinitate, la calea de acces către sfințenie. Setea de religios și de spiritualitate își are originea în năzuința ființei umane de a se regăsi, de a înțelege fundamentul naturii sale și de a avea o percepție corectă asupra sinelui. Desacralizarea societății conduce inevitabil la o degradare a omului învins de materialismul distructiv. Coexistența omului religios cu omul areligios naște o confruntare tipică unei comunități care încearcă să îndepărteze ființa umană de spiritualitate, într-un mod brutal. Din păcate, omul areligios devine figura tipică a modernității, așa cum sublinia Mircea Eliade, trăind profund ancorat în realitatea concretă, contrazice existența sacrului și refuză transcendența „omul areligios respinge transcendența, *acceptă relativitatea «realității» și chiar se îndoiește uneori de sensul existenței.[...] Omul se făurește pe sine, și nu ajunge să se făurească întru totul decât în măsura în care se desacralizează și desacralizează lumea. Sacrul este prin excelență o piedică în calea libertății sale."* [1]

Negarea existenței date de Dumnezeu provine din criza identității omului modern, din vanitatea supremației sinelui, dar și din incapacitatea conștientizării stării de religiozitate. „*El se afirmă ca produs al unei libertăți proprii proprii nedeterminate, anterioară sieși, dar nu al lui Dumnezeu. Dar aceasta n-o poate face decât refuzând orice explicație a existenței sale, sau afirmând contradictoriu că e produsul unei libertăți a cărei existență o neagă, o dată ce o socotește determinată de nimic*."[2] Evadarea din criza identitară se poate realiza prin conștientizarea sacralității în scopul uniunii cu Dumnezeu oferind șansa mântuirii.

[1] Eliade, Mircea, Sacrul și profanul, Editura Humanitas, București, 2005, p.107
[2] Stăniloae, Dumitru, Studii de Teologie dogmatică ortodoxă, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1990, p.262

Refugierea omului în protecția divină–devine singura cale de eliberare de sub tutela profanului. Strigătul de salvare al omului zbuciumat, confuz și marcat de transformările amprentate de procesul frenetic al tehnologizării este specific individului ce trece printr-o criză a sentimentului religiozității. Nevoia de sacru a ființei umane pornește de la nevoia de credință a ființei devorate de rigiditatea și apatia unei lumi decăzute și îndepărtate de la adevărata sursă a vieții-iubirea de și pentru Dumnezeu. Experiența religioasă este fundamentală în raportarea individului la elementul sacru al existenței, experiență conștientizată și asumată treptat. Raportarea la sacralitate și la religiozitate a ființei umane se naște din nevoia de a evada dintr-o societate desacralizată, căzută pradă profanului. Salvarea din tumultumul haotic își găsește resortul în iubire, adevărata cale a creștinătății, accesul către purificare, proces în care prezența divinului în viața omului construiește echilibrul îndelung căutat. Criza spiritualității a devenit un aspect general al societății contemporane fiind amplificată de criza pandemică actuală pe care întreaga lume o resimte ca o perioadă tumultoasă, nesigură și confuză în care individul are nevoie de protecție divină, de siguranța existenței călăuzite de Dumnezeu.

Omul modern își pierde identitatea în acest spațiu desacralizat fiind într-o permanentă căutare a lumii originare resimțind astfel o dezrădăcinare spirituală. În acest context, sinele devine locul de refugiu, spațiul sacrosant, în care accesul Lumii, cu toate tarele modernității, este interzis. Raportarea la valorile universale - iubirea, frumosul binele și adevărul - este un reflex al nevoii de sacru a omului modern. Prin îndepărtarea de contextul mundan ființa umană își proiectează aspirațiile către sacralitate și iubirea de Dumnezeu resimțind nevoia împăcării cu sine și a redefinirii ființei sale.

Deși trăim într-un timp istoric invadat de informație, de cunoaștere, omul se află într-o continuă căutare a sacrului, fapt subliniat și de Marius Iosif care pune această stare pe sema *„unei penurii de sacru.”*[3]

Exprimarea religioasă înlocuiește realitatea imediată cu proiecția spiritului eliberat de păcate, suferințe, deziluzii, deprimări, anxietate de frământările lumii contemporane. Religiozitatea și-a găsit exprimarea poetică în lirica religioasă, în care sacrul constituie realitatea lăuntrică a ființei, aflată în opoziție cu planul mundan care se împotrivește logicii raționale dezvoltându-se prin prisma experiențelor și a sentimentelor. *Homo religiosus* simte nevoia de a fi în permanență în relație cu sacrul care să devină un *modus vivendi*. *„Dumnezeu a creat omul cu suflet viu, rațional, liber și independent de materia trupului. Forța sufletului se manifestă prin rațiune, voință și sentiment. Prin patimi, sufletul se diminuează; prin virtuți crește și prin harul divin se purifică.”*[4]

## 2. Accepțiuni ale sacrului în literatura contemporană

În literatura interbelică, o perioadă dominată de presiuni socio-politice, de transformări și crize cultural-politice exista o fascinație a sacrului. Opresiunile de ordin politic, prigonirea elitelor intelectuale și cenzura aplicată scrierilor cu caracter religios au scos la iveală lupta pentru cultură și credință a poporului român. Confruntată cu nihilismul modern și ateismul marxist, cultura românească, în special literatura de inspirație sacră a trecut prin încercări dramatice care au zguduit din temelii spiritualitatea, dar au scos la iveală trăiri mistice profunde transpuse în opere devenite embleme ale mărturisitorilor credinței.

Această perioadă de criză a facilitat scrierea unei literaturi religioase efervescente, iar lungul șir al celor care s-au jertfit a produs un ecou larg al nevoii de spiritualitate deschizând calea către mântuire. Această fascinație pare să-și fi pierdut ecoul o dată cu pătrunderea într-o lume nouă, o eră a tehnologiei în care asistăm la o reconfigurare a conceptelor de cultură și

[3] Iosif, Marius, Penuria de sacru și neliniștea omului de azi, Contributors.ro-texte cu valoare adăugată-27.05.2017

[4] Felea,V.,Ilarion, Dumnezeu și sufletul în poezia română contemporană, ediție de Ion Buziași și Marcela Ciortea, Editura Reîntregirea, Alba-Iulia, 2016, p.108

civilizație. Omul modern dezorientat încearcă să abandoneze spațiul mundan și să pătrundă în sacralitate prin evadările poetice.

După anii 1990 discursul religios se revigorează iar omul se raportează la valorile perene, revalorizând experiența sacrului claustrată de regimurile opresive. A existat o eferverscență a scrierilor de inspirație religioasă din nevoia de exprimare liberă, lipsită de cenzura viziunii laice asupra existenței. Constantin Jinga consideră poezia de inspirație biblică drept un produs al sacralității în timp ce există și poezia care poartă amprenta unor inflexiuni religioase, poezia care nu se înscrie așadar în literatura religioasă. „*Poezia, de pildă, și lirica religioasă, nefiind dogmă, transcende limitele confesionale și exprimă dsentimentele unei vieți religioase trăită personal, subiectiv.*"[5]

Lirica feminină modernă este reprezentată de poete precum Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Constanța Buzea, Lidia Stăniloae, Monica Pillat, Liliana Ursu și Cezarina Adamescu. Creațiile lirice ale acestor poete sunt născute din sensibilitate feminină, din credință și din dorința de a contempla prezența divinului în ființa umană. Tematica religioasă constituie elementul comun, fundamental al liricii poetelor mai sus menționate, tematică ce permite evadarea din mundan în universul securizant al sacralității. *„Dominat de nostalgia originilor, omul modern încearcă revigorarea arhetipului din universul său imaginar, prin redescoperirea simbolurilor sacre în limbajul aparent profan al artei."*[6]

### 3. Cezarina Adamescu-Timpul credinței-veșnicia

În spiritul acestei poezii de factură mistică se înscrie și opera poetei Cezarina Adamescu. O astfel de evadare o regăsim în poezia poetei contemporane. „*Poezia mistică exprimă substanța relației intime dintre spiritul individual și spiritul universal, dintre făptura umană și Creatorul ei*."[7]

Cezarina Adamescu, Simona Condor-pseudonimul literar, are o formație teologică, doctorand în Teologie și Limbi clasice, debutează în literatura română în anul 1987 cu volumul Arhipelagul visării . Erudiția poetei cât și pasiunea pentru universul sacru constituie un element comun al poeziilor Cezarinei Adamescu și al Zoricăi Lațcu-Teodosia, poetă mistică a liricii interbelice. Putem asocia opera religioasă a celor două poete din perioade literare diferite prin prisma trăirilor intense ale comuniunii cu Dumnezeu. Poeziile lor ating nivelul sacralității prin dăruirea totală în fața divinității. Dialogul cu Dumnezeu este unul plin de emoție și trăire intensă oferind poetului eliberarea din profan și accederea către mântuirea spirituală, dialog presărat de imagini metaforice și construcții lirice originale.

Comuniunea cu Dumnezeu este una specifică operelor Terezei de Avila, sentiment care scoate în evidență ideea de Mire pe care poeta îl îmbrățișează și-l așteaptă prin smerenie și trăire a sacralității „Ce mistică/ logodna ta cu Lumina/ logodna cea cristică/ netrupească/ și (ne)firească/ Logodna cerească…// Nu pot să uit, nu,/ că Lumina aceea eşti Tu,/ Lumina cerească de sus,/ Numită Iisus…" (***Logodnă mistică***) Poezia sa se dezvoltă ca un suflu revigorant într-o perioadă marcată de pătrunderea profanului în civilizația modernă. Poeta evadează din acest spațiu desacralizat într-unul arhetipal pe care-l potențează prin prisma apropierii de divinitate. Pregătirea sa teologică răzbate dincolo de versurile pline de emoția spirituală. Dimensiunea spirituală a existenței este generată de condiționările sociale, culturale, istorice, psihologice. Sacrul definește dimensiunea spirituală a lumii. Întâlnirea cu sacrul se produce prin iubire și din iubire. O iubire care motivează ființa umană în pătrunderea și permanentizarea unei spiritualități tipice echilibrului și relației cu propriul eu.

Poezia de inspirație religioasă constituie cea mai înaltă formă de a dialoga cu Dumnezeu, de a simți sacralitatea în toate formele sale. Aceasta transfigurează latura spirituală a ființei umane în toate formele sale către sacralitate, către nivelul numinosului.

[5] Ibidem, p.35
[6] Rusu, Mina-Maria, Poetica sacrului, Institutul European, Iași, 2005, p.9
[7] Dorcescu, Eugen, Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare,Revista „ Reflex", nr. 7-8,9, 2006

Transfigurarea realității prin imagini care sondează sensibilitatea spirituală devine trăsătura definitorie a poeziei religioase în care profanul ontologic se îmbină cu sacrul teologic. Prin hierofanie ființa umană poate atinge sacralitatea, iar astfel se activează nevoia de a se armoniza cu manifestările spiritualității. Poezia contemporană de inspirație religioasă își găsește resorturile în nevoia acută a individului de a se reîntoarce la cuvântul divin, la spiritualitate și de a-și regăsi identitatea spirituală. În volumul de versuri Arhipelagul visării, Cezarina Adamescu transpune emoția și bucuria revelației dumnezeirii prin dialogul cu Dumnezeu. Poezia ***Totul în tine*** surprinde dezicerea de realitatea mundană și de pătrunderea în sacru, în planul iubirii cerești „ Mă lepăd de lume,/ mă lepăd de sine/ și caut Isuse, / Totul în Tine.// Las altora tot ce n-am scris/ și-un gol vinovat în albume/ Las altora glorii și vis. ” Iubirea față de Dumnezeu constituie fundamentul central al poeziei fiind teza creștină a purificării „*e stăpâna spiritului divin, voință a înălțării psihice în tărâmuri apocaliptice*.”[8] Ambientul intelectual a reușit să-i stimuleze poetei inspirația în crearea numeroaselor volume în versuri sau proză care au pus în lumină valoarea artistică a creației sale.

Spre deosebire de literatura din perioada interbelică supusă numeroaselor opresiuni, perioada contemporană poartă amprenta exprimării libere, pline de trăire și prezență a lui Dumnezeu care împresoară versul liric. Poeta și transpune în versuri ce reliefează smerenia, modestia și păcatul înfăptuit de întreaga omenire, însușirea culpei reiese din trăirea intensă a sacralității „Cu logica noastră îngustă și slabă/ În loc să-Ți fim recunoscători pe vecie/ Noi Te-am ucis, Doamne/ Nimeni altcineva decât noi/ Te-am ucis fără scrupule.” (***Sfintele Paşti – Triumful vieţii asupra morţii***) Pătrunsă de emoția creștină, de fiorul divin, poetea transcende dincolo de simbolurile biblice și atinge culmile spiritualității prin iubirea care izvorăște pentru Dumnezeu. Versurile sale sunt călăuzite de iubirea pentru adevăr, bine, frumos, înțelepciune îmbinând elementele clasice cu cele postmoderniste într-un stil propriu, original. Metaforic poezia Cezarinei Adamescu recreează lumea, o compune pas cu pas pornind de la conștiința religioasă și atribuind logosului valențe mistice. Însuflețită de sentimentul sacrului, poeta dedică o serie de creații sărbătorilor pascale menite să trezească în conștiința cititorului religiozitatea . „Cel care iubeşte alungat de cei care urăsc./ Fiul lui Dumnezeu omorât de om./ Dumnezeu – victimă a călăului om./ Fiul lui Dumnezeu biciuit, scuipat,/ Lovit cu pumnii/ Şi răstignit precum un tâlhar de temut./ Trimisul Divin ucis de pământenii iubiţi.” (***Sfintele Paşti – Triumful vieţii asupra morţii***)

Imaginile create de poetă au un ton moralizator la adresa omenirii, limbajul dur, oarecum brutal evidențiază realitatea asumată a creștinului conștient de natura existenței sale ancorate în conștiința religioasă și care accede către iertare, purificare și mântuire „Ajută-ne, Doamne, să înțelegem,/De ce ne purtăm astfel cu Tine,”.

Omul însetat de sacru, pătruns de fiorul propriei identități spirituale simte nevoia comuniunii cu divinitatea și trăirea revelației sacrului „Vino în cerul inimii mele, Iisuse,/ Vino în grădina de vară a inimii mele[...] Vino la adăpostul inimii mele,/ Aşa cum te-ai duce în Cer,/ Aşa cum ai Învia,/ Aşa cum ne-ai învia, [...] În petecul, oricât de mic,/ Al cerului, pe care-l ofer/ Sălaş pentru Tine! ” (**Sâmbăta Sfântă- cerul din inimă – invocaţie**)

Poeta asociază viața cu un joc în care ființa umană își poate decide calea prin care dobândește fericirea „Același joc și veșnic altul/ Se irosește doar ce a fost nimic/ Și stele veghind în altul/ Te apropie de infinitul mic.” (***Timp în sine***) Logosul are rol modelator în formarea conștiinței religioase și în accederea către sentimentul sacralității. „Curând/ Foarte curând/ Mă voi înalța în cuvinte/ Vouă dăruindu-mă/ Cu sufletul asediat/ De concertul preclasic al vârstei. ” Dăruirea poetei este totală, credința înalță sufletul către cumile sacralității prin transcenderea din realitatea mundană în sacrul aspirat. Victor Sterom

[8] Toderiță, Ioan, Revelația și relevanța textului literar:scriitori gălățeni contemporani, Editura Centrului cultural Dunărea de Jos, Galați, 2011, p.6

descoperă valoarea versul artistic al poetei ce emană reverberații mistice „*Gândite în chip de sonet, poemele Cezarinei Adamescu relevă măsura chemării ontologice prin asocieri însolite, poemele din mediul spiritual al Bibliei, recompunând semne de credință știute și asumate de fiecare dintre voi, amintindu-ne de structura noastră creștină fundamentală.* ”[9]

Ciclul poeziilor pascale trezește în conștiința colectivă sentimentul sfințeniei. Sărbătoarea Reînvierii pătrunde în inima creștinului prin conștientizarea căderii în profan urmată de dorința mântuirii sufletești și a comuniunii cu Dumnezeu. Ciclul poeziilor pascale cuprinde 7 creații dedicate celor 7 zile ale săptămânii sfinte, zile cu o profundă semnificație creștină „Tu, prietenul meu, dragostea mea,/ Stăpânul meu și Totul inimii mele./ Arată-mi ce trebuie să fac, ce trebuie să scriu,/ Ce trebuie să vorbesc, ce trebuie să ascund. ” (***Marțea Sfântă- Arată-mi, Doamne…)*** Poeta invocă divinitatea și pătrunde într-un dialog mistic ce evidențiază stringența comuniunii și a permanentizării sacralității. Enumerația „ce trebuie să fac, ce trebuie să scriu,/ Ce trebuie să vorbesc, ce trebuie să ascund. ” subliniază legătura eului poetic cu sacrul și nevoia de a fi protejat de harul divin.

Creația Cezarinei Adamescu este un exercițiu de regăsire a propriei identități spirituale. Sentimentul adorației divine răzbate în operele sale cu tematică religioasă „Tu, Doamne, fă plăpânda mea stihiră/ să se prefacă-ntr-un acord de liră./ Iar jertfa Ta de pe altar, durută, /să-mi sune-n piept ca lemnul de-alăută.// Șă-atâta vreme, în noaptea asta sfântă să mai aud cum îngerii îmi cântă./ Să Te mai nasc din mine însămi iară/ prin vrednica și pururea Fecioară!... ” (***Vă scriu în genunchi***)

„*De o aleasă sensibilitate, doamna Cezarina dovedește o naturală chemare, cu o pătrundere aproape bilogică înspre sufletele copiilor. Fără a greși se poate remarca deja înălțimea sa spirituală care îndeamnă și deschide orizont spre o adevărată școală a viitorului, ridicarea unei generații sănătoase, morale, harnice, cu respect pentru credință, pentru iubire, cu respect pentru limba, istoria și tradișia neamului căruia aparținem.* ”[10]

În poezia cu reverberații mistice eul poetic mărturisește împăcarea cu Dumnezeu, desoperirea Lui și închinarea destinului în fața divinității. Poeta se află într-un dialog profund cu Absolutul din care izvorăște harul divin. Acest tip de poezie depășește granița rugăciunii atingând culmile unei creații de vibrație mistică și manifestând un îndemn la smerenie, iubire, înțelegere și apropiere. Cuvântul poetic transcende lumea comună, iar logosul capătă valențele unui ***ars divinitas.***

Cuvântul poetic capătă valențe mistice în poezia religioasă. „ *O dată întrupat în inimă, Logosul devine, acolo, punct neclintit de reper, axă a lumii, piatră de altar, scară a nevoințelor desăvârșirii pe care sufletul se poate înălța, prin cunoașterea dumnezeiască, deasupra acestei lumi afaltă într-o continuă mișcare.* ”[11] Omul religios poate trăi numai într-un spațiu sacru, într-un univers interior care să-i ofere șansa sacralizării.

Cezarina Adamescu împărtășește experiența mistică prin invocarea divinității născută din iubirea creștină și devenind un act al spiritualității. Poeziile sale surprind, prin intensitatea trăirii, prin iubirea necondiționată și prin simbolurile biblice menite să purifice sufletul. Raportarea la valorile universale - adevăr, bine și frumos – îi ghidează experiența mistică manifestată în creații lirice pătrunzătoare. „*Din operele poeților români se poate construi o teologie dgmatică despre Dumnezeu și suflet numai pe temeiuri de texte poetice. Astfel, în concepția poetică despre Dumnezeu, ca și în cea teologică, aflăm limpede*

[9] Sterom, Victor, „Fulgurații” în volumul Ultima logodnă-333 de sonete de iubire, Editura Arionda, Galați, 2008, în Revista Poarta sărutului, anul I, nr.2, noiembrie 2008-cezarina_adamescu.blogspot.com/2011/02 accesat la 20.03.2021

[10] Miclău, Ioan-despre Cezarina Adamescu, www.ioanmiclau.wordpress.com, articol publicat în 19.01.2021 și accesat pe data de 16.03.2021

[11] Jinga, Constantin, Biblia și sacrul în literatură, Editura Universității de Vest, Colecția Episteme(2), Timișoara, 2001, p.70

*mărturisită credința despre spiritualitate și infinitatea ființei lui o Dumnezeu. Dumnezeu este Duh, absolut pur, infinit și etern.* "[12]

## 4. Concluzii

Societatea individualistă este raportată la egoismul omului modern care trăiește în spiritul sinelui fără a se raporta la spiritualitate trecând printr-o criză identitară, o criză a spiritualității din care încearcă să evadeze redefinindu-se și raportându-se la starea de religiozitate. „*În fapt, sindromul mileniului III se reflectă într-o dramatică criză a lecturii, derivată din criza morală a omului modern. O reîntoarcere la cuvântul poetic, conștientizându-i virtuțile sacre, modelatoare, ar fi un semn al reumanizării ființei în spațiul cultural*."[13] Omul modern trăiește o utopie având tendința de a se împotrivi cu obstinație lui Dumnezeu fiind ispitit de materialismul specific lumii comune Reîntoarcerea la primordialitate, la legătura cu divinitatea reprezintă salvarea ființei umane de la viețuirea exclusivă în profan.

Poezia contemporană de inspirație religioasă se confruntă cu o desacralizare globală, cu o pierdere a identității spirituale pe care încearcă să o reîntregească. Poetul reclădește printr-o viziune mistică folosindu-se de valențele logosului divin concepția religioasă și poetică despre Dumnezeu. Prin versurile care acced către sanctitate poetul înalță slavă și mărire lui Dumnezeu printr-o formulă artistică. Contemporaneitatea necesită o remodelare a valorilor, o reîntoarcere la spiritualitate și o resacralizare a spațiului mundan, prin poezie, astfel omul redefinindu-se ca ființă culturală. Poezia se manifestă ca loc al nostalgiei originilor, sentiment care dezvoltă un destin sociocultural nou al omului, prin reinventarea Lumii dintâi, cu alte conotații impuse de timpul istoric, în curgerea sa. Poetul își asumă statutul de homo faber creația sa deschizând noi orizonturi ale spiritualității și devenind astfel un mesager al divinității, în actul de re-creare a Lumii.

## BIBLIOGRAPHY


1. Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare*,Revista „ Reflex", nr. 7-8,9, 2006
2. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2005
3. Felea,V.,Ilarion, *Dumnezeu și sufletul în poezia română contemporană*, ediție de Ion Buziași și Marcela Ciortea, Editura Reîntregirea, Alba-Iulia, 2016
4. Iosif, Marius, *Penuria de sacru și neliniștea omului de azi*, Contributors.ro-texte cu valoare adăugată-27.05.2017
5. Jinga, Constantin, *Biblia și sacrul în literatură*, Editura Universității de Vest, Colecția Episteme(2), Timișoara, 2001
6. Miclău, Ioan-despre Cezarina Adamescu, www.ioanmiclau.wordpress.com, articol publicat în 19.01.2021 și accesat pe data de 16.03.2021
7. Rusu, Mina-Maria, *Poetica sacrului*, Institutul European, Iași, 2005
8. Rusu, Mina-Maria, *Communication Versus Communion Into The Lyrical Sacred Poetry* în Journal of Romanian Literary Studies Issue No. 15, 2018
9. Stăniloae, Dumitru, *Studii de Teologie dogmatică ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1990
10. Sterom, Victor, „Fulgurații" în volumul *Ultima logodnă-333 de sonete de iubire*, Editura Arionda, Galați, 2008, în Revista *Poarta sărutului*, anul I, nr.2, noiembrie 2008-cezarina_adamescu.blogspot.com/2011/02 accesat la 20.03.2021


[12] Felea,V.,Ilarion, Dumnezeu și sufletul în poezia română contemporană, ediție de Ion Buziași și Marcela Ciortea, Editura Reîntregirea, Alba-Iulia, 2016, p.108

[13] Rusu, Mina-Maria, Communication Versus Communion Into The Lyrical Sacred Poetry în Journal of Romanian Literary Studies Issue No. 15, 2018, p. 105

11. Toderiță, Ioan, *Revelația și relevanța textului literar:scriitori gălățeni contemporani,* Editura Centrului cultural Dunărea de Jos, Galați, 2011

# *THE POETICS OF FAILURE IN ION CĂLUGĂRU'S PROSE*

**Nadia-Luminița Șter**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare**

*Abstract: The purpose of this paper is to analyse failure as a recurrent theme in Ion Călugăru's writing. It aims to highlight that his characters embrace failure as a personal choice, as their modus vivendi or as an expression of their obedience to destiny. In comparison with the female characters, fewer but more assertive, the male characters have an inherent tendency to set unrealistic expectations, and to suffer from a lack of determination and engagement. They are bovarists, social misfits, seducers, all driven by the same feelings of inadequacy, alienation, anguish, and passive resignation.*

*Keywords: failure, the bovarist, the misfit, inadequacy, resignation*

Proza lui Ion Călugăru evoluează în trepte, parcurge etape care marchează maturizarea stilului, dezvoltarea artei narative, dar nu și schimbări majore de viziune sau tematică. Fără a fi egală cu sine, proza lui se conturează orizontal, în cercuri concentrice ale aceleiași reprezentări a lumii, subtil modelată de la un volum la altul. Ființele care populează opera lui Călugăru formează o vastă galerie de personaje: bărbați blazați, abulici, bovarici, structural inadaptați la real, femei frivole sau vidate de erotism, toți aflați într-o continuă și zadarnică agitație, fiecare excelând într-o formă de ratare: ratarea ca opțiune, ratarea ca vocație sau ratarea ca destin.

**Bovaricul sau ratarea ca opțiune**. Bovarismul este o filosofie a iluziei și a ficțiunii contemplative. Bovaricul suferă drama de a fi dublul imperfect al unui eu ideal. Inadaptat la real, râvnind la un destin excepțional, insul bovaric trăiește întotdeauna în posibilul său.[1] Iluzia este teritoriul său preferat, deoarece conflictul realitate-imaginar poate fi tolerat doar prin reverii compensative, ce-i satisfac nevoia de perfecțiune. Cum desăvîrșirea nu îi este accesibilă, insul bovaric rămâne prins în capcana utopicelor sale idealuri. Șamă, Brahmi, Oivide, profesorul Glantzer și Charlie Blum reprezintă câțiva dintre bovaricii din proza lui Ion Călugăru.

Protagonistul din povestirea *Pe mine nu mă doare*, Șamă a lui Strulea, este surprins în plină criză existențială, la doar 22 de ani. Țintuit la pat de frig și boală, tânărul își analizează viața și constată că este victima propriilor sale iluzii: „S-a născut vierme și a râvnit zborul șoimului."[2] Eșecul lui se datorează bovarismului**,** formă de ratare născută, potrivit lui Gabriel Liiceanu, din insatisfacția resimțită în fața limitelor proprii, căci „bovaricul năzuiește să depășească limita ce i se cuvine, pentru a atinge o limită care îi este inaccesibilă"[3].

Bovarismul este ratarea ca opțiune. În timp ce ratatul nu este capabil să depășească nicio limită, bovaricul dispune de toate resursele necesare, dar drama lui este generată de limitele pe care și le impune și pe care nu le poate atinge. De aici se naște frustrarea, insuficiența și neîmplinirea, de care el este mereu stăpânit.

[1] Jules de Gaultier, *Bovarismul*, Ed. Institutul European, Iași, 1993, p.11
[2] Ion Călugăru, *Pe mine nu mă doare*, în *Paradisul statistic*, ediție, prefață și note de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1971, p. 36
[3] Gabriel Liiceanu, *Despre limită,* Editura Humanitas, București, 1994, p. 84

Drama lui Şamă, aceea că „s-a străduit şi n-a îndeplinit nimic, a iubit şi nu l-au iubit, a înşelat şi s-a înşelat numai pe sine”[4], va fi reiterată şi de alte personaje călugăresciene, bovarici sau nu, precum Charlie Blum sau Diogen Miracol. Tânărul reflectează cu voluptate asupra stării sale (“dacă m-aş putea ridica deasupra sluţeniei trupului meu şi a mărunţimii sufletului”[5]) şi asupra condiţiei umane, în general („Ce poate fi dincolo de moarte? […] Pentru ce trăim, dar şi pentru ce ne chinuim, ca să se sfârşească viaţa într-o pietroasă nesimţire?”[6]), răsfăţându-se în lamentări exagerate şi, tocmai de aceea, puţin plauzibile.

Bovaricul Brahmi din povestirea *Brahmi cel încruntat*, „născut iarna din părinţi cumpătaţi şi deştepţi”, îşi temperează foamea de sacru cu basme despre sfinţi. Suferind povara alterităţii („Fiind altfel decât sunt îndeobşte copiii de târgoveţi, s-a simţit pus în gazdă la părinţi“[7]), băiatul evadează într-un spaţiu compensativ, o lume în care Bal-Şem, întemeietorul hasidismului, iese cu troica „la vânătoarea de minuni”, iar pustnicii se luptă cu Lucifer şi fiarele lui demonice. Plasat într-un real nesatisfăcător, Brahmi se salvează prin recluziune într-o lume a sacrului neîndoielnic.

Aspiraţia lui Brahmi la un destin excepţional („să strălucească şi să domnească printre târgoveţi”[8]) este incompatibilă cu realul intransigent care îl ţine captiv. Realul îşi ia revanşa, astfel că părinţii izbutesc „să-l pună în rând cu alţii, ca să nu dea de sminteală”[9], făcându-l birocrat. Prins în angrenajul distructiv al vieţii de funcţionar, bărbatul îşi consumă tinereţea făcând să îngheţe clipele în cifre şi bani şi plângându-şi „neputinţa de a-şi ajunge vrerea”.

Charlie Blum, o versiune mai elaborată a lui Şamă a lui Strulea, este „omul de după uşă”, care îşi analizează acţiunile şi sentimentele mai mult decât le trăieşte sau, cum pertinent observă Ion Negoiţescu, „vegetează într-o cuprindere vitroasă, parcă neclintită şi sterilă”[10]. Ratându-şi menirea, căci nu ajunge profet, aşa cum a visat, ci simplu funcţionar, Charlie îşi trăieşte viaţa „în ceasuri reci”, după o rutină bine stabilită: „Dimineaţa, zilnic, la acelaşi ceas, aşteaptă tramvaiul; până la prânz se închide în birou, mănâncă la un restaurant cu clienţi taciturni şi fete chelneriţe, cu figure mongole; după prânz, iar la birou şi seara, acasă.”[11] Cum „pe această jurubiţă de ore nu se deapănă niciun fapt”, nu se întâmplă nimic care să-l scoată din cotidian şi din plictisul unei slujbe care-l sorteşte banalului, Charlie încearcă o evadare salvatoare într-un eros pe care îl experimentează cu sfială şi fără accese de bărbăţie asumată: „Charlie nu-şi permitea să încerce o cucerire decât dacă era dinainte încredinţat de biruinţă.”[12] Aspiraţia lui de a depăşi nivelul erotismului şi de a accede la dragoste va rămâne neîmplinită, pentru că ceea ce Charlie iubeşte este ideea de iubire, el trăind „într-un *a priori* al dorinţei, într-un preambul al iubirii, într-o fantasmă care îşi caută reprezentarea”[13]. Aplicând piramida geometriei pasionale a lui Octavio Paz (sex-erotism-dragoste), putem spune că erotismul lui Charlie a creat idealul, dar dragostea nu poate apărea câtă vreme femeia, care întrupează acest ideal, nu răspunde.

Personajul are o mare predispoziţie spre analiză, în detrimentul acţiunii, aceeaşi pe care o regăsim în nuvele la Diogen Miracol, un alter-ego al autorului. Ca orice bovaric, Charlie suferă drama de a fi dublul imperfect al unui eu ideal. Întrucît se visează infinit mai bun şi mai valoros decît este în realitate, el nu ajunge să atingă excelenţa aleasă drept paradigmă existenţială. Înfrânt nu atât de realitate, cât de imposibilitatea de a surmonta

[4] Ion Călugăru, *Pe mine nu mă doare*, p.35
[5] Idem, p. 36
[6] Idem, p. 37
[7] Idem, *Brahmi cel încruntat*, în *Paradisul statistic*, ed.cit., p.124
[8] *Ibidem*
[9] *Ibidem*, p. 127
[10] Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 282
[11] Ion Călugăru, *Omul de după uşă*, Ed. „Naţionala” S. Ciornei, Bucureşti, 1931, p. 7
[12] *Ibidem*
[13] Gabriel Liiceanu, *Despre seducţie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 91

limitele visării, Charlie găsește în sinucidere o posibilă rezolvare: „Sinuciderea era o supapă de siguranță ca să nu plesnească: un contract cu sine însuși că va muri din proprie vrere, nu descompus de bătrânețe."[14]

Inadaptați incurabili, Diogen Miracol și Petre Mazilu, oameni cu o tumultuoasă viață sufletească, dar inapți de acțiune, suferă o incompatibilitate de structură cu experiențele de viață ce le sunt destinate. Ei nu sunt bovarici, precum Brahmi sau Charlie Blum. În cazul lor, eșecul de ajustare la realitate este cauzat de lipsa unei atitudini active, hotărâte față de întâmplările care îi încearcă. Incapacitatea lui Petre de a se angaja total în ceva este criticată de iubita lui, cu duritatea femeii voluntare, care așteaptă aceeași determinare de la bărbatul pe care îl iubește: „Și eu aș fi alături de tine, dacă te-aș vedea hotărât într-un fel. Nu vezi ce moale ești și cum te înduioșezi, fără să faci nimic? [...] Nu știi ce vrei. Ți-i frică măcar să fii ambițios."[15] La rândul său, Diogen își recunoaște neputința implicării depline în relația sa cu starul de cinema din *Bună din lene*, chiar dacă încearcă o salvare prin iubire: „La drept vorbind, nu simțeam nicio dorință. Mă bucuram puțin. Ca o apă călduță pe deasupra, rece la fund."[16]

Volumul de proză *De la cinci până la cinci* este dominat de figura lui Diogen Miracol, tipul intelectualului inadaptat social, de o exacerbată vanitate, veșnic înfrânt de realitatea ale cărei compromisuri le refuză. Pe front, el își păstrează aroganța derivată din poziția socială de fiu de bancher. Ajuns jurnalist sărac trăiește paroxistic umilința condiției sale precare. Inadaptarea lui la real apare ca opțiune voluntară, ca refuz asumat, așa cum este expusă în nuvela *Un sandwich într-un buzunar*. Personajul dovedește o mare dispoziție pentru confesiune, ajungând să-și trăiască cu voluptate frustrarea, incapacitatea de adaptare și neputința gestionării a ceea ce el numește „acest nerod și nevrut accident ce se cheamă viață"[17].

În schița *Un sandwich într-un buzunar*, Diogen Miracol, „văduv prin divorț, băiat de bancher ajuns în mizerie"[18], trăiește o serie de umilințe din cauza sărăciei și a foamei. Jurnalist la o gazetă fără succes, aflat în imposibilitatea de a-și asigura traiul, bărbatul vizitează o veche cunoștință de familie, pentru a-i solicita de lucru. Inversarea rolurilor (în trecut, gazda a fost săracă și îl invidia) îl determină pe Diogen să fie copleșit de rușine („Mi-e rușine! Ăsta-i cuvântul: mi-e rușine!") în a-i cere acestuia ajutorul: „Vorbim aceeași limbă, nu ne înțelegem. El are capricii; eu, nevoi ce mă încing și mă strâng în cingătoarea lor de fier! Dar nu-i spun nimic, fiindcă sunt un ticălos, un fricos, o umbră ambulantă a iepurelui!"[19]

Protagonistul etalează o conștiință incapabilă de compromisuri. Percepția asupra realității îi este sabotată de un orgoliu exagerat, maladiv. Diogen suferă cumplit („mă simt desființat de umilință") pentru că i se pare că toată lumea îl disprețuiește, de la lacheul care îi ține paltonul anume „ca să se vadă gulerul ros, unsuros", la chelnerii care îl consideră un parazit, „un fel de vâsc care s-a prins de coroana de stejar care e amicul", și la garderobierele care știu că el ascunde un sandvici în buzunar. Deși este conștient că vanitatea îi complică viața, bărbatul devine obsedat de părerea celorlalți despre el: „Nasul mă ustură… Prea mulți trecători ca să-mi pot șterge nasul cu o hârtie. Nu mă cunoaște niciunul, sunt sigur: ar bănui însă că n-am batistă și cine știe ce părere și-ar face despre mine. Părerea lor bună sau rea nu-mi plătește chiria, nu-mi dă de mâncare dar..."[20]

[14] Ion Călugăru, *Omul de după ușă*, ed. cit., p.10
[15] Idem, *De la cinci până la cinci*, în *Paradisul statistic*, ed.cit.,p. 206
[16] Idem, *Bună din lene*, în *Paradisul statistic*, ed.cit.,p. 318
[17] Idem, *L-am împușcat?*, în *Paradisul statistic*, ed.cit., p. 144
[18] Idem, *Un sandwich într-un buzunar*, în *Paradisul statistic*, ed.cit., p. 162
[19] *Ibidem* p. 163
[20] *Ibidem*, p. 156-157

Nasul, pentru care nu are batistă, şi sandviciul din buzunarul interior al paltonului ajung stigmate ale condiţiei sale precare, care îi amintesc mereu ratarea în plan social şi umilinţa de a fi sărac: „Doamne, cum mă mai ustură iar nasul şi cum mă doare sandviciul de la inimă!”[21] Ajuns acasă, după o noapte petrecută cu amicul bogat, Diogen scapă de sandvici, într-o încercare de restabilire, faţă de sine însuşi, a demnităţii grav lezate.

Ajuns la treizeci şi cinci de ani, Diogen Miracol este terorizat de gândul bătrâneţii. Nevoia de a trăi o experienţă izbăvitoare („Şi n-aş vrea să mor înainte de a mă simţi în şi pe ceva. Câteodată îmi spun: ar trebui să iubeşti! O dragoste liniştită, dulce ţi-ar face!“[22]), îl aruncă într-o relaţie cu o stea de cinema, căreia i-a dedicat un articol elogios. Tânăra, „femeie plăsmuită să satisfacă capriciile masculilor; bună din lene, fatală din inconştienţă”[23], îl părăseşte după câteva întâlniri, preferând compania altor bărbaţi. Deşi îşi recunoaşte propria incapacitate de a se implica total, Diogen suferă cumplit: „Ea nu m-a iubit, precum n-am iubit-o nici eu. Este vreo supărare? Pentru asta am fost plăsmuit eu? De ce mă doare, nu pricep?”[24]. Dragostea eşuează a fi salvarea dintr-o existenţă nesatisfăcătoare, deoarece personajele nu-şi pot depăşi superficialitatea şi nu sunt capabile de totală implicare.

**Seducătorul sau ratarea ca vocaţie**. Dezbrăcaţi de constrângeri şi prejudecăţi, în voia unei senzualităţi necenzurate şi intens manifestate, seducătorii din opera lui Călugăru par să-şi trăiască viaţa după dictonului latin *Naturalia non sunt turpia*. Netulburaţi de presiunea vreunei morale, ei seduc şi se lasă la rândul lor seduşi, cu o uşurinţă şi o uşurătate care denotă că seducţia este pentru ei un *modus vivendi*.

În romanul *Don Juan Cocoşatul*, seducătorul se lansează în jocul seducţiei cu scopul meschin de a ademeni şi de a-şi exercita puterea asupra victimei sale, în căutarea unui beneficiu. Iubirea lipseşte din ecuaţie, spiritul lasă loc cărnii, ca senzualitate pură. Aşa cum remarcă Kierkegaard, „Don Juan este încarnarea cărnii sau carnea animată de spiritul care-i este propriu”[25]. Melanj de voluptate şi (auto)amăgire, seducţia este pentru personajele călugăresciene scenariul iluzoriilor izbânzi, pentru că ele sfârşesc amăgindu-se mai mult pe sine. O lume a viciilor, perversiunilor, o foame de eros în toate formele lui alterate (adulter, homosexualitate, ménage à trois), misoginism, intoleranţă sau prea multă toleranţă, toate acestea compun atmosfera romanului. O bulimie erotică stăpâneşte toate personajele, o poetică a sexualităţii din care afectul s-a retras.

Pentru Pablo Ghilgal, „Don Juan de meserie, pe care îl confiscă femeile din când în când, fiindcă e mic şi al dracului”[26], seducţia este vocaţie şi carieră. Este mai mult decât un joc facil: e o necesitate, o manieră sigură de a supravieţui fără mijloace materiale consistente şi de a se sustrage ostracizării cauzate de defectul său fizic: „Peretz căuta un om tare, să-l ocrotească şi să-l întreţină.”[27] Pablo face din seducţie o căutare permanentă de binefăcători - „cineva care să-l ducă în spinare” - , femei şi bărbaţi, deopotrivă.

Cocoaşa, care pe Pablo îl sluţeşte şi îl stigmatizează, reprezintă alegoric pentru Călinescu „fatalitatea de evreu”[28], în timp ce Ov. S. Crohmălniceanu consideră infirmitatea

[21] *Ibidem*, p. 163
[22] Idem, *Bună din lene*, în *op. cit.*, p. 315
[23] *Ibidem*, p. 313
[24] *Ibidem*, p. 320
[25] Soren Kierkegaard, *Alternativa*, în *Œuvres complets*, vol.III, Editions de l’Orante, Paris, 1970, trad. de Paul-Henri Tisseau şi Else-Marie Jacquet- Tisseau, p. 85 *apud* Gabriel Liiceanu, *Despre seducţie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 222
[26] Ion Călugăru, *Don Juan Cocoşatul*, Editura Naţionala-Ciornei S.A, Bucureşti, s.a., p. 5
[27] *Ibidem*
[28] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundaţia Naţională „G. Călinescu”, Ed. ARISTARC, Oneşti, 1998, p. 712

eroului o marcă simbolică a ghetoului[29]. Deși bruschează vizual, cocoșatul își domesticește handicapul cu mare artă, reușind să exercite o puternică atracție asupra celorlalte personaje.

Scenariul lui seductiv este minuțios conceput și derulat, dovedind ingeniozitate și o bună cunoaștere a naturii umane. În mod evident, seducția este o formă de exercitare a puterii, a ascendentului seducătorului asupra celui sedus, iar Pablo știe acest lucru. Demersul său seductiv începe cu afișarea unui comportament plin de jovialitate și disponibilitate, care îl învăluie pe viitorul său protector într-o pânză de păianjen din care nu mai poate scăpa: „Adevărat că-și plătea în felul lui, cu moneda lui, găzduirea. De aproape cunoscut, cocoșatul se vădea înzestrat cu atâta voie bună, veselie, sprinteneală, că risipea tristețea celui mai mohorât dintre oameni."[30] În relațiile sale cu femeile, neajunsul de a trăi cu un handicap fizic, ce-l califică în categoria hidoșilor, este depășit cu multă șiretenie și inteligență. Cum cocoașa lui dezgustă și intrigă în același timp, Pablo apelează la un discurs menit să farmece și să trezească compasiunea: „Cocoașa mea este aproape o decorație. Intri într-o casă, vezi un tapet frumos și întrebi pe stăpân, de unde l-a luat; când un prieten poartă un costum drăguț, îl întrebi de unde și-a procurat stofa; dacă înțeleg bine, doamna mă întreabă de unde mi-am procurat cocoașa? […] N-am cucerit-o, nici n-am moștenit-o. Am căzut, se spunea în familie, pe când eram mititel."[31]

Alexandru Țapu, prietenul lui Pablo Ghilgal, nu dispune de aceeași abilitate și siguranță în arta seducției. Scopul ascute inteligența și determină mijloacele, iar în cazul lui Țapu acesta nu mai este supraviețuirea, ci nevoia a da un sens existenței sale. În comparație cu Pablo, el este un seducător timid și nepretențios, în căutare de victime facile. Seducția reprezintă pentru el, la fel ca pentru ceilalți „crai" de București, o fugă de propria condiție, o evadare dintr-un real cu care nu știe ce să facă : „Ca să fugă de obsesia morții, de golul pe care-l găsea la el acasă, se refugia între băieți și fete, care ocoleau și ei viața, bucurându-se, puțin, pe furiș, de micile ei ușurințe. După ce se despărțea de ei, iar se simțea îmbrâncit într-un puț de tenebre."[32]

Celelalte personaje masculine din cercul lui Pablo, „craii" de București, formează „o adunătură de secături care râd, bârfesc fetele, băieții, își bat joc de lume vârstnică, de ei, de viața lor"[33], un conglomerat sudat printr-o caracteristică comună: „pofta de a se cheltui cât mai repede"[34]. Fiecare se vrea în felul său un Don Juan, afișând o mare apetență pentru reprezentantele sexului frumos, însă ajungând în final să urmeze același traseu existențial: „Unii din cunoscuții lui Pablo se însurau, cuminți-ndu-se, adulterind apoi pe ascuns; se retrăgeau în provincie, în sfârșit, se dedau la escrocherii, ca să ducă mai departe o viață de expedient, de distrugere violentă, iar când li se înfunda, dispăreau."[35] Singura lor vocație este de a fi cuceritorii mediocri ai unor prăzi la fel de neînsemnate.

Pe un alt palier al seducției, bogătașul Alexandru Lăpușneanu, corespondentul ficțional al lui Alexandru Bogdan-Pitești, seduce cu festinuri pantagruelice, în încercarea de a-și înșela propria solitudine. Bărbatul, uzat de ani și vicii, caută forța cathartică a logosului: „În casa asta, vorba părea singurul eveniment. Când venea sau pleca cineva, se isca un gol, se umplea un gol. Trebuia să se vorbească; altfel lumea înnebunea."[36] Magia erotică este înlocuită cu magia logosului. Capacitatea seductivă a cuvântului dovedește că seducția nu este întotdeauna o desfășurare erotică și că logosul poate genera o soteriologie *sui generis*.

[29] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 376
[30] Ion Călugăru, *Don Juan Cocoșatul,* ed. cit., p.7-8
[31] *Ibidem*, p.120
[32] *Ibidem*, p.149
[33] *Ibidem*, p. 63
[34] *Ibidem*,p. 64
[35] *Ibidem*, p. 66
[36] *Ibidem*, p. 113

Schimbul pare profitabil pentru ambele părți, pentru că „cine intra în casa lui Alexandru Lăpușneanu era ca și cum ar fi dat cu succes un examen”[37].

În aceeași sferă a seducției prin cuvânt îl găsim și pe cerșetorul Moișă Lungu din romanul *Copilăria unui netrebnic*. El apelează la logos pentru a-l duce pe ascultător „într-o lume pe care el o deschide și care este o lume ieșită din comun”[38], pentru că cel sedus este *luat deoparte*, extras din lumea sa și introdus în alta, pe care doar seducătorul i-o poate deschide.

Poveștile lui posedă uluitoarea putere de a transfigura realul, de a domestici suferința și a aboli spațiul și timpul, exercitându-și asupra copiilor plenar capacitatea evazionistă: „În jurul lui Moișă Lungu se strâng copiii, ori de câte ori îl apucă să le spuie povești. Când începe a povesti uită de tot. Tot ce le dorește inima le aduce Moișă Lungu. Vorbele lui sunt fermecate, că se uită de foame, de somn, de orice.”[39] Pentru Moișă, povestirea are rol cathartic. Negarea realității și evadarea într-un imaginar convenabil, pe care doar copiii îl acceptă, îi re(in)stituie povestitorului demnitatea pierdută.

Indiferent de rațiunea care generează scenariul seductiv – supraviețuirea, fuga de sine sau de realitate, angoasa morții sau erotomania – seducătorii lui Călugăru sfârșesc striviți sub povara propriului destin.

**Ratarea ca destin**. Într-un cadru pluvio-apocaliptic („Plouă. De o lună, de două. Nu se știe de când.”[40]), Varvara, spălătoreasa din *Năpasta Varvarei*, umblă pe ulițele târgului care „plescăie și se bălăcește în baltă ca un porc mare”, ca să strângă rufele la spălat. Măruntă, greoaie și mereu desculță, femeia este deposedată de atributele umanului și redusă la funcția pe care o are în cadrul comunității: „Varvara e spălătoreasă: adică, pentru negustori și calici, moldoveancă, care n-are alt rost decât să le spele rufele”[41].

Dacă pentru Moișe Dufțe (*Tâlharul de purcei*) casele sunt prietenoase sau ostile, precum stăpânii lor, iar pe Oivide (*Răpirea lui Oivide*) casa părintească îl ceartă pentru fuga lui de acasă, disprețuită și „slugă față de toată lumea”, spălătoreasa Varvara suplinește relațiile cu oamenii cu intimitatea pe care o are cu hainele lor, pe care le spală: „Pentru Varvara, rufa e semnul avuției. Ea cunoaște rufele pe nume: albituri care pot fi tutuite și albituri boierești, cărora le vorbești cu «săru-mâna». Sunt rufe trase în foi de cridă, rufe ca hârtia, rufe ca pielicica de miel: mlădioase ca fetele grase, ca hoiturile cu burțile umflate.”[42]

Sumă de vicii („Mai mult a băut și a fumat decât a mâncat”), solitudine și umilință, Varvara este victima fără scăpare a propriei condiții. Ea reiterează destinul surorii sale, tot spălătoreasă, care s-a smintit de la aburii mangalului de la fierul de călcat, s-a retras într-un bordei construit sub pământ și a murit fără ca nimeni să știe. Cele două fărâmături umile, incapabile să-și depășească condiția mizeră, dovedesc că târgul călugărescian se constituie ca spațiu al imposibilelor evadări din destin, unde moartea este singura șansă redemptorie.

Personajele care populează opera lui Ion Călugăru, fie ei bovarici, inadaptați structural la real, seducători abulici, femei frivole sau vidate de erotism, au în comun firescul cu care își trăiesc ratarea, ca opțiune voluntară, ca vocație sau ca obediență față de destin.

## BIBLIOGRAPHY

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundația Națională „G. Călinescu”, Ed. ARISTARC, Onești, 1998

[37] *Ibidem*, p. 100
[38] Gabriel Liiceanu, *Despre seducție*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 25
[39] Ion Călugăru, *Copilăria unui netrebnic,* Ed. Hasefer, București, 1996, p. 35
[40] Idem, *Năpasta Varvarei*, în *Paradisul statistic,* ed. cit., p.118
[41] *Ibidem*, p. 120
[42] *Ibidem*

Călugăru, Ion, *Omul de după ușă*, Ed. „Națională” S. Ciornei, București, 1931
Călugăru, Ion, *Don Juan Cocoșatul*, Ed. Națională-Ciornei S.A, București, s.a.
Călugăru, Ion, *Paradisul statistic*, ediție, prefață și note de Cornelia Ștefănescu, Ed. Minerva, București, 1971
Călugăru, Ion, *Copilăria unui netrebnic*, Ed. Hasefer, București, 1996

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, Editura pentru literatură, București, 1967
Gaultier, Jules de, *Bovarismul*, în Jules de Gaultier *Bovarismul*. *Filozofia bovarismului* de Georges Palante, traducerea de Ani Bobocea, Ed. Institutul European, Iași, 1993
Liiceanu, Gabriel, *Despre limită,* Ed. Humanitas, București, 1994
Liiceanu, Gabriel, *Despre seducție*, Ed. Humanitas, București, 2007
Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

# *ROTONDA PLOPILOR APRINȘI –THE PRAISE OF THE EPIGON VALERIU ANANIA FOR CONTEMPORARIES AND FORERUNNERS*

**Alin Țig**
**PhD Student, University of Oradea**

*Abstract: The following paper proposes a short incursion in the volume of memorialistic literature Rotonda plopilor aprinși, first appeared in 1983, at Cartea Românească Publishing House. The book was republished at Polirom Publishing House, in 2009. This last edition of the book contains some of the writer's additions. Valeriu Anania had a 'kind of complicated biography', as he argues, and Rotonda plopilor aprinși reveals us some of the models that influenced him in his early literary life. The book gathers the admirable portraits of writers such as: Tudor Arghezi, Gala Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Lucian Blaga, Ion Luca, Marin Preda or Vasile Voiculescu. The book proves that its author is not the egocentric memorialist type, as Dan C. Mihăilescu argues in the preface to the 2009 edition of the book. Valeriu Anania puts in the spotlight not his own person, but THE OTHER (not another). The writer succeeds, beyond the tender, emotional or dramatic scenes, to surprise the experiences of a Human Being as he is and then the writer's experiences, uniquely sketching, by evocation, the portraits of some titans of the Romanian Literature.*

*Keywords: evocation; the drama of a conscience; paternal figure; the 'cerebral poet'; the tragedy of pride; the awe; hesychasm.*

## 1. Întâi, ceilalți; apoi, eu

*Rotonda plopilor aprinși*, volum care apare în 1983, la Editura Cartea Românească, reunește opt portrete memorabile ale unor scriitori importanți ai literaturii române. Rolul principal în scrierea acestei cărți îl are memoria scriitorului, jurnalele ajutându-l cel puțin la refacerea fidelă a cronologiei întâmplărilor[1]. Mulți comentatori ai operei lui Anania – Șerban Cioculescu, Liviu Grăsoiu etc. – opinează că această scriere memorialistică este una de referință în istoria literaturii române[2].

*Rotonda...* este scrisă la persoana I, iar evocarea scriitorilor arată implicarea afectivă a autorului *Greului pământului*. (Implicarea memorialistului este ușor observabilă și din faptul că el istorisește întâmplări care nu au mai fost consemnate până atunci, conversații intime, ceea ce îi conferă și o oarecare autoritate.) Scriitorul folosește ca modalitate de expunere *evocarea*, una caldă și, pe alocuri, duioasă. Predominante sunt verbele la timpul trecut, cu unele observații însă: în portretele realizate lui Tudor Arghezi și Vasile Voiculescu, Valeriu Anania folosește mai mult imperfectul verbelor, sugerând „perspectiva din interior asupra unei acțiuni «date cu încetinitorul»"[3]. Autorul mărturisește într-un interviu acordat lui Liviu Grăsoiu, că „despre Arghezi și Voiculescu am scris cu iubire, fiindcă i-am iubit"[4]. În celelalte evocări, predomină perfectul compus, iar imperfectul nu este atât de des utilizat.

---

[1] V. Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 157; cf. Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 168 ș. u.

[2] V. Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, pp. 332, 338, 339.

[3] *** Academia Română, *Gramatica de bază a limbii române*, coordonator: Gabriela Pană Dindelegan, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 2016, p. 254.

[4] *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, interviu reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și prefață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 235.

În absolut toate evocările, Valeriu Anania îi așază pe scriitorii portretizați în centrul atenției cititorului și al preocupărilor sale. Nu faptele, nu acțiunile sale sunt importante, ci faptele celorlalți. În centru însă stă *celălalt,* nu *altul*. Din punctul de vedere al scrierii confesive, se observă că Valeriu Anania așază, prioritar, întâi personajele (subiectul evocării), apoi conținutul (întâmplările evocate), iar, la sfârșit, autorul (propria persoană).

În această „ecuație" a *Rotondei...* nu am arătat, până acum, forma pe care o dă scriitorul evocărilor sale. Memorialistul urmărește efectele artistice; așadar, conținutul este lucrat cu grijă, lucru observat și de Dan C. Mihăilescu: „Înainte de-a fi tandru, subtil, generos, dar sagace observator al celui pe care și-a propus să-l «picteze», el este un meșter al ramei. Înainte de-a vă lăsa absorbiți de tablou, de fizionomiile, atitudinea, biografiile, scenele și personajele din epocă, priviți, vă rog, cu atenție, lucrătura ramei. Nu doar miezul ființei din portret, ci și poziționarea pictorului față de subiect, plus lucrătura, calitatea încadrării"[5]. Deși a debutat ca poet dramatic și s-a prezentat astfel în cercurile literare ale vremii, Valeriu Anania este un meșter al prozei memorialistice în *Rotonda plopilor aprinși*, pana lui fină încântând lectorul cu imagini artistice, cu concretețea faptelor istorisite și cu portretele duioase ale scriitorilor evocați.

În relația sa cu marile personalități ale literaturii române – Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Vasile Voiculescu, pe Valeriu Anania îl încearcă un sentiment de sfială. Dar memorialistul se așază pe sine și în umbra scriitori mai puțin importanți în istoria literaturii române – Ion Luca sau Victor Papilian. Îi înalță pe ei, în același timp micșorându-se pe sine. În relația cu Ion Luca, de pildă, Valeriu Anania scrie că l-a contrazis pe dramaturg, „eu, ilustrul anonim al literaturii românești"[6]. De asemenea, după ce el îi spune lui Luca, sătul de atacurile acestuia asupra unor scriitori mai importanți decât el, că ar fi fost cel mai mare dramaturg al României, dacă nu ar fi fost contemporan cu el și după ce Ion Luca părăsește locuința lui Anania, pe memorialist îl încearcă un sentiment de vină, sentiment redat câteva rânduri mai încolo: „Dacă aș fi știut că acestea aveau să fie ultimele mele cuvinte rostite în fața lui Ion Luca, mi-aș fi retezat limba cu dinții înainte de a le fi dat drumul"[7]. Să nu uităm că discipolul aproape că își venerează, în acest caz, îndrumătorul: „Nu cred că, de multe ori, după ce am citit opera unui autor în viață, mi-am propus ca, neapărat, să-l și cunosc"[8].

Relația cu Victor Papilian este și ea una specială. Decanul Facultății de Medicină se poartă părintește cu studentul său, oferindu-i o bursă de studiu. Profesorului său de la Facultatea de Medicină Valeriu Anania îi cere să îi noteze piesa de teatru *Drumur*, realizată pe când autorul ei avea doar 24 de ani. În preajma morții sale, Victor Papilian îl roagă să ducă la îndeplinire testamentul moștenirii sale literare.

Relația cu Tudor Arghezi este, fără îndoială, de cea mai mare apropiere dintre toate, dar memorialistul se simte absolut copleșit în preajma lui Arghezi: „Într-o vreme, ziarele anunțaseră că Arghezi, în cutare zi, va da autografe la «Cartea Românească» (cred că apăruse *Lina*). M-am strecurat timid în librărie și am pândit câteva ceasuri. Nu eram hotărât să-i solicit un autograf. Mă încerca un fel de spaimă: cum îl va primi apostatul pe un tânăr cu dulamă și plete?... Nu știu ce s-a întâmplat, poetul nu a apărut în librărie, poate eu mă înșelasem asupra datei, oricum, m-am întors în mânăstire ca după un drum pe bârna muntelui, cu amețeala prăpastiei în care n-am căzut"[9]. Cam în aceeași termeni scrie poetul și despre

[5] Dan C. Mihăilescu, *Eul tăinuit și buna cumpănire a celuilalt* (prefață), în Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De cindolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 6.

[6] Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De cindolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 180.

[7] Idem, *Ibidem*, p. 180.

[8] Idem, *Ibidem*, p. 153.

[9] Idem, *Ibidem*, p. 26.

relația sa cu Blaga: memorialistul, convins că autorul *Poemelor luminii* nu își mai amintește de el, își imaginează un discurs de „întâmpinare". Lucru dovedit inutil, deoarece poetul, devenit între timp bibliotecar, îi strânge mâna cu putere și îi spune că îi pare bine de revedere.

### 2. Elogiul epigonului Valeriu Anania pentru contemporani și înaintași[10]

Volum reunind o galerie de opt portrete ale unor personalități din literatura română, scrierea memorialistică *Rotonda plopilor aprinși* apare, pentru prima oară, în 1983, la Editura Cartea Românească, editură cu care Anania are o colaborare fructuoasă până în 1980, când la conducerea Editurii se află cunoscutul prozator Marin Preda. Autorul *Greului pământului* le face un portret duios unor scriitori precum: Gala Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Lucian Blaga, Ion Luca, Marin Preda și Vasile Voiculescu. Un portret memorabil Anania îi realizează lui Tudor Arghezi, prieten foarte apropiat și mentor literar, cel care îi scrie autorului *Greului pământului* și o *Predoslovie* pentru poemul dramatic *Mioriţa*.

Fluxul amintirilor capătă, după atâția ani, o ordine, pe alocuri, cronologică (în cazul evocărilor scurte), în alte privințe, sistematică (în cazul portretului lui Tudor Arghezi, spre exemplu). *Rotonda*... ne dezvăluie un scriitor preocupat atât de formă, cât și de conținut, un scriitor atent și ordonat, meticulos în notarea detaliilor, în ceea ce privește arta scrierii. Scriitorul se autocaracterizează ca fiind un novice fără pretenții, dar extrem de atent la tot ceea ce e nou, un scriitor aflat tot timpul în căutarea unor noi forme de a scrie, care intră cu ușurință în alte și alte cercuri literare, un scriitor extrem de activ.

Modest, novicele recunoaște calitatea superioară a scrierilor unor literați mai puțin cunoscuți peisajului literar românesc, precum Victor Papilian sau Ion Luca, cerându-le opinia despre scrierile sale. Cu ajutorul său, intrăm în intimitatea cenaclurilor de literatură de la Sibiu (din perioada de după cedarea Nord-Vestului Transilvaniei horthyștilor și până după terminarea celui de-Al Doilea Război Mondial), lumea iubitoare de cultură fiind împărțită în două de mentorii cenaclurilor, de cei doi profesori universitari, Victor Papilian de la Facultatea de Medicină și Lucian Blaga, de la Facultatea de Filosofie.

În cele ce urmează, consemnăm întâmplările cu o deosebită însemnătate pentru formarea profesională a lui Anania sau pentru sufletul său...

#### 2.1 Tudor Arghezi, „fratele meu în duh"

Portretul lui Tudor Arghezi, cel mai complex dintre toate, arată că evocatorul este tipul *memorialistului sangvin*, după cum se exprimă Dan C. Mihăilescu, în prefața cărții. Cel pe care autorul lui *Zdreanță* îl numește „fratele meu în duh" îi poartă Meșterului din Mărțișor o prietenie sinceră timp de un sfert de veac (1942 – 1967). Mentor literar pentru novicele călugărit, Arghezi îi scrie și o *Predoslovie* pentru poemul dramatic Mioriţa – „rar certificat de consacrare literară", după cum o numește Dinu Săraru[11]. În evocarea lui Arghezi, regăsim atât scene emoționante, duioase sau tragice, cât și procedee care stârnesc râsul (comicul de limbaj, uneori, chiar și comicul de situație).

Scene emoționante se rememorează cu prilejul revederii, de către Tudor Arghezi – fostul ierodiacon Iosif – a mănăstirii în care a fost călugărit și în care a viețuit înaintea plecării în străinătate – Cernica. Meșterul din Mărțișor revizitează persoane dragi sau toposuri cu o semnificație aparte pentru el (propria chilie). Deși nu merge neînsoțit la Cernica (având-i alături pe fiul său, Baruțu, sau pe ierodiaconul Bartolomeu Anania), autorul lui *Zdreanță* rămâne, preț de minute bune, singur în vechea sa chilie sau își îmbrățișează vechiul

[10] Deși contemporani lui Valeriu Anania, între acesta și scriitorii evocați (excepție făcând Marin Preda) sunt cu mult mai în vârstă și fac parte din alte generații literare.

[11] *Mioriţa* văzută de Dinu Săraru, în „Luceafărul", 7 octombrie 1967 și în volumul *Al treilea gong*, Editura Eminescu, București, pp. 144 – 145, apud. Valeriu Anania, *Teatru II*, prefețe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 190.

coleg (pe părintele Partenie), intrând într-o *singurătate în doi*, în mijlocul mănăstirii ticsite de credincioși care ieșeau de la slujba Vecerniei. De altfel, poetul își exteriorizează trăirile destul de rar, deși „era un mare emotiv", deoarece „era posedat de un demon care-i denunța emotivitatea drept slăbiciune și-l făcea să se împotrivească propriei lui naturi"[12]. Totuși, Valeriu Anania reține și un astfel de moment, prilejuit de unul din soroacele la care patriarhul Justinian slujește un parastas, invitându-l pe poet la „împărțirea" ofrandelor aduse în numele celor adormiți, pomenindu-l pe mitropolitul care l-a hirotonit pe Arghezi. Rezultatul faptei patriarhului? O „vădită emoție a poetului, care rămăsese uluit, pierdut, strivit"[13].

O scenă emoționantă și duioasă în același timp se petrece în momentul în care mama lui Anania este externată din spital și primește de la poetul *florilor de mucigai* două capre. Ierodiaconul îl vede pe Arghezi făcând cerere către sfatul popular al raionului în care se afla Mărțișorul, telefonând doctorului care trebuie să elibereze certificatul de vaccinare sau muncind asiduu pentru făurirea cuștilor în care animalele sunt transportate. Doamna Paraschiva își laudă soțul („De, Puică, tu te pricepi la toate!"), mare meșter al versului, dar și mare meșter dulgher, însă, în momentul în care trebuie să se despartă de capre (dintre care una, Bița, era favorita ei), plânge cu suspine:

*„Acum, la plecarea caprelor, Paraschiva nu și-a mai putut stăpâni duioșia. Nu cred ca vreo mamă să fi bocit la măritișul fetelor ei cât a suspinat ea în timp ce favorita ei era dusă de funie la cușcă. O mângâia și o îmbrățișa și o scărpina între coarne și sub bărbie și fratele meu se uita îngrijorat la ceas și ea încă nu-l lăsa să închidă cușca și-i lua caprei copita și i-o săruta cu lacrimi:*

*Biț o, fata mamei, să fii cuminte și să mănânci...*

*Paraschiva lăcrăma de jalea despărțirii, Arghezi lăcrăma de jalea nevesti-si, eu cred că lăcrămam de propria mea jale. Așa au plecat cele două capre din ograda Mărțișorului, ca două mirese, behăind dintre flori de salcâm, în timp ce eu mă rostogoleam spre tramvai, s-o duc pe maică-mea la gară"*[14].

Anania rememorează perioada în care Arghezi este exclus din viața culturală și întâmpină dificultăți financiare. În această perioadă, a anilor 1949 – 1955, de ziua poetului sunt nelipsiți soții Gherghinescu-Vania, călugărul Dionisie Lungu și ierodiaconul Bartolomeu Anania. Cu ocazia unei aniversări, Dionisie Lungu îi dă soției lui Arghezi, doamnei Paraschiva, o sumă de bani pe care poetul se simte obligat s-o restituie câțiva ani după aceea, când poetul este reintegrat vieții culturale a țării.

Prietenia dintre Anania și Arghezi transcende granițele unei prietenii obișnuite. Odată cu arestarea lui Baruțu în 1949, obișnuita percheziție nu se face în casa lui Arghezi, pentru a căuta materiale care nu corespund cu doctrina „sănătoasă" a partidului. Speriat că aceasta are oricum loc, poetul îi dă tânărului călugăr un geamantan aparținând unui doctor care îi tratase pe copiii Mitzura și Baruțu. Valeriu Anania trimite geanta la Polovragi, de unde autoritățile statului îl recuperează în 1958, condamnându-l pe tânărul monah la 25 de ani de muncă silnică și la cinci ani de degradare civică. În epilogul redactat în 2004, Valeriu Anania relatează (acest lucru nu se putea realiza în 1983) că a evitat implicarea numelui lui Arghezi în această speță, cu largul concurs al judecătorului. La cunoștința poetului nu au ajuns însă aceste fapte.

### 2.2 Gala Galaction, „drama unei conștiințe"

Valeriu Anania schițează un portret admirabil profesorului de teologie Grigore Pișculescu de la Facultatea de Teologie de la București din perioada anilor 1941 – 1947,

[12] Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 54.
[13] Idem, *Ibidem*, pp. 68 – 69.
[14] Idem, *Ibidem*, p. 49.

portret realizat din *alăturarea contrariilor*: pe de o parte, Gala Galaction este un om orgolios; pe de altă parte, Valeriu Anania notează că reține de la profesorul de teologie (pe care-l cunoaște în 1946, la o ședință literară, la Cluj-Napoca) blândețea, capacitatea titanică de efort sau dojana blândă și lipsită de ostentație.

Purtarea orgolioasă a lui Gala Galaction reiese din două întâmplări istorisite în *Rotonda plopilor aprinși*. Prima face referire la relațiile reci dintre el și Tudor Arghezi, pe care Gala Galaction îl uită odată cu faima de care se bucură în anii senectuții (profesorul este ales deputat în Marea Adunare Națională, devine academician, iar opera sa literară circulă fără restricții). Cu prilejul unei întâlniri, profesorul îi reproșează cu blândețe tânărului călugăr tocmai faptul că nu vine să îl viziteze. A doua întâmplare se leagă de traducerea *Bibliei* după textul masoretic. Grupul de lucru format din Vasile Radu, Nicodim Munteanu și Grigore Pișculescu finalizează traducerea în 1936, iar patriarhul de atunci – Miron Cristea – o prezintă ca pe un succes propriu, într-o ședință de lucru a Academiei. Asumarea meritelor de către patriarh îi produce furie lui Grigore Pișculescu, preotul care inițiază o nouă traducere a *Bibliei*, pe care o așază sub patronajul regelui Carol al II-lea, *Biblia* apărând la Editura Fundațiilor Regale, în 1938, sub semnăturile lui Vasile Radu și Gala Galaction.

Momentul culminant al relatării lui Anania se leagă tocmai de boala reputatului profesor. Când memorialistul îl vizitează pe profesorul paralizat (care nu putea răspunde la interpelările oaspeților săi), acesta îi răspunde printr-o mișcare a degetului său mijlociu, în palma tânărului călugăr. Lucru consemnat printr-un strigăt de izbândă de tânărul monah, care realizează că bătrânul știe ce se petrece în jurul lui. Tocmai aceasta era *drama unei conștiințe*: „Creierul care, de-a lungul unei vieți de om, se rostise neostoit în toate chipurile, prin grai, prin slovă, prin gesturi, prin zâmbet, prin lacrimă sau printr-un simplu suspin, acum zadarnic se ruga de fiece firicel de nerv să-l ajute măcar atât cât să poată spune că el e încă viu”[15].

### 2.3 *Camaradul* Anton Holban

Este oare ceva potrivit în prietenia dintre un elev al unui seminar teologic și un profesor ateu?

La această întrebare încearcă să ne răspundă următoarea evocare, cea făcută profesorului Anton Holban. În perioada interbelică, profesorii de valoare nu sunt marginalizați, chiar dacă nu sunt în acord cu cerințele fișei postului unei instituții de învățământ vocațional, scriitorul fiind ateu.

Deși îi e frică de moarte (îngrozit zilnic de perspectiva neantului), profesorul de limba franceză și de limba română *nu uită să trăiască*: el își învață elevii să iubească necondiționat literatura, aducându-le exemplare din revista *Vremea*, își tratează prietenește elevii, îi numește „camarazi” și îi învață să audieze muzică clasică. Spirit jovial, mereu pus pe glume, râde de stupizenia unui elev, „dojenindu-l”, contrar așteptărilor, cu o notă maximă pe cel care-l vede pe Cătălin din *Luceafărul* eminescian, un „băiat simpatic”, iar pe Cătălina din brațele pajului, o „gagică”. Nici măcar avertismentul dat de modul de adresare a profesorului către elev – Eclezirescu – nu-l trezește la realitate în acel an școlar, bietul Eclezirescu rămânând repetent.

Anania mai reține râsul spasmodic, dar voios al profesorului care îl ceartă pe mai tânărul său învățăcel pentru portul unor pantaloni extrem de asiduu cârpiți. Insinuările profesorului la adresa vestimentației seminaristului capătă aluzii din ce în ce mai străvezii, până la reproșul nevoalat într-o confruntare directă. La care tânărul, lovit în demnitatea lui de fiu de țăran sărac, oferă o replică ce se vrea usturătoare, dar care se transformă într-o gafă ce stârnește râsul: „Domnule profesor, eu nu cred că talentul meu stă în pantaloni!”[16]

[15] Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 87.
[16] Idem, *Ibidem*, p. 98.

Anania se gândește cu admirație nedisimulată la cel care prilejuiește (prin moartea sa, ce-i drept) debutul publicistic cu articolul *Camaradul Anton* (la doar 16 ani). Unul din aspectele ce îl marchează profund pe învățăcelul lui Anton Holban se leagă tocmai de decesul profesorului său. Acesta le mărturisise fără ocolișuri elevilor săi frica de moarte (mai precis, frica de neant, deoarece scriitorul nu credea în viața veșnică). Și iată că tânărul Valeriu participă la funeraliile „camaradului" său, incinerat în crematoriul „Cenușa", și are privilegiul de a-l urmări pe unul din ocheanele ce permit o privire înăuntrul cuptorului. La vederea cumplitei răsuciri a trupului spre picioare, tânărul seminarist leșină. Marcat profund, el încearcă să scrie apoi un roman, *Craniu în flăcări*, pe care îl abandonează după numai o jumătate de pagină.

### 2.4 Figura paternă a lui Victor Papilian

Călugărul obidit, hăituit de antonescieni și de comuniști, plecat de acasă la o vârstă fragedă, a beneficiat de consiliere din partea unor oameni cu purtări paterne față de el. Între aceștia îi amintim pe patriarhul Justinian Marina, dar și pe medicul și profesorul universitar Victor Papilian. Decanul Facultății de Medicină din Cluj (Facultatea se mută la Sibiu după *Diktat*-ul de la Viena, funcționând acolo până în 1946) are cu Valeriu Anania o relație specială: nu este doar legătura dintre un profesor și un student sau cea dintre un mentor literar și un discipol, ea este mai aproape de conexiunea dintre tată și fiu. Purtarea părintească a lui Victor Papilian, care îi promite virtualului student o bursă, îi deschide acestuia din urmă posibilitatea de a studia medicina.

În evocarea profesorului de medicină memorialistul uzează atât de comicul de situație, cât și de imagini dramatice. Comicul de situație este evidențiat cu prilejul susținerii examenului de admitere la Facultatea de Medicină, la care tânărul monah îi mărturisește decanului că a „copiat". „Frauda" constă în „driblarea" probei de urină: candidatul în reverendă se inhibă în fața colegilor, nereușind să ofere un eșantion reprezentativ. Un alt coleg îl salvează însă, turnând „cu destulă milostivire" lichid din paharul său în cel al monahului.

Viața culturală din Sibiu este animată în anii ocupației horthyste de studențimea și corpul profesoral veniți de la Cluj-Napoca. Există două cenacluri literare: cel al „cerchiștilor", care oscilează între Lucian Blaga și Eugen Lovinescu, ca mentori[17], și cel al lui Victor Papilian, „cam slăbuț acum". Valeriu Anania se apropie, din respect față de profesorul său, dar și dintr-un sentiment de datorie sau recunoștință, de cel al lui Victor Papilian. Acest cenaclu funcționează, „vreme de cinci dimineți consecutive, în doi", când tânărul fără debut în dramaturgie îi citește mentorului său piesa *Drumur*, scrisă între anii 1943 – 1944[18] (și apărută abia la șapte decenii distanță, în 2016), primind, școlărește, note pentru fiecare act citit.

Legătura apropiată dintre profesorul de medicină și fostul său student se observă în împrejurări triste, prilejuite de boala lui Victor Papilian, care, suferind de inimă, este internat în spitalul din Colentina. Decanul îi lasă lui Valeriu Anania o listă cu manuscrisele sale – deopotrivă publicate și nepublicate –, păstrate într-un *safé* la Biblioteca Academiei, pe care memorialistul le recuperează și le predă fiicei profesorului, Mihaela, ducând la îndeplinire testamentul moștenirii literare a lui Victor Papilian.

Într-un dramatic epilog, în care singurul personaj este memorialistul însuși, Anania află de moartea profesorului său printr-o telegramă ce întârzie o zi și jumătate. În ciuda eforturilor disperate făcute cu gândul de a lua parte la funeraliile fostului său profesor, tânărul călugăr nu ajunge la timp, el găsind, pe mormântul medicului, un buchet de flori proaspete,

[17] Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 361.
[18] Aurel Sasu, *Prefață*, în Valeriu Anania, *Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 10.

semn că decedatul mai avusese parte de vizitatori. „Pe țărâna proaspătă n-am mai găsit decât o uriașă movilă de flori, aromitoare și vii, năpădite de albine. Și mi-a părut rău, atunci, că albinele nu culeg și lacrimi”[19], mărturisește, cu o urmă de vină în glas, memorialistul ale cărui lacrimi se vărsaseră, probabil, atât pentru regretul despărțirii de cel atât de drag lui, cât și pentru faptul că nu apucă să-și conducă mentorul literar pe ultimul lui drum pământesc.

### 2.5 Lucian Blaga, poetul „cerebral”

Întâlnirile cu celălalt mentor al vieții literare sibiene din perioada anilor 1940 – 1946, Lucian Blaga, trei la număr, au loc în vremuri tulburi. Deși poetul luminii se refugiază „între sași” odată cu Universitatea clujeană, al cărei cadru didactic și este, întâlnirile dintre Lucian Blaga și Valeriu Anania au loc peste ani, la Cluj-Napoca sau București. De menționat că cei doi scriitori nu leagă o prietenie trainică, deși tânărul monah îl admiră pe filosoful născut în Lancrăm.

Cu ocazia primei întâlniri, petrecute la Cluj-Napoca în anul 1947, la o șezătoare literară, *poetul luminii* vorbește auditoriului său despre Mahatma Gandhi, dar nu așteaptă întrebările participanților, ci se retrage către casă, la brațul lui Valeriu Anania. Acesta din urmă încearcă să înnoade firul unei conversații, dar Blaga, deși știa de faima însoțitorului său, nu este atent la un aforism al acestuia.

Poate datorită faptului că ei doi sunt structural diferiți, mai tânărul scriitor fiind un sentimental, iar Blaga – un „gânditor”, un „cerebral”, monahul nu se așteaptă ca, după ani, să fie recunoscut de *poetul luminii*, la a doua lor întâlnire, care are loc în 1956, la scurtă vreme de la moartea lui Papilian. Devenit între timp bibliotecar, Blaga îi pare tânărului călugăr „cald” și chiar „euforic” și sare peste discursul de întâmpinare pregătit de monahul temător că Blaga nu îl va recunoaște. Ba mai mult, filosoful îl provoacă să îi povestească despre *Miorița* scrisă de el, părând că este la curent cu tot ceea ce se scrie (chiar dacă unele opere nici nu sunt încă publicate), în ciuda faptului că el nu mai are acces la tipar.

Doi ani mai târziu (1958), cei doi scriitori se revăd într-o stație de tramvai, în București. Dialogul devine colegial, Lucian Blaga îi mărturisește mai tânărului său coleg de breaslă că fusese propus pentru Premiul Nobel pentru literatură. Invariabil, se ajunge la discuția despre problemele politice care influențează scrisul: frica de eventualele consecințe dictate de comuniști împotriva sa îl determină pe Lucian Blaga să nu se mai vadă cu scriitori neagreați de conducerea partidului comunist, unul dintre aceștia fiind Vasile Voiculescu. La rugămintea poetului, Valeriu Anania îi promite acestuia că îi facilitează o revedere cu autorul *Lostriței*, la domiciliul său. Dar nu mai apucă să-și țină promisiunea, deoarece este, la scurtă vreme, întemnițat. Suntem în „obsedantul deceniu”...

Paginile despre Lucian Blaga se încheie cu un epilog înduioșător. Aflat, în 1974, în trecere prin Lancrăm, Valeriu Anania vizitează mormântul filosofului. Neavând sfeșnic pentru lumânarea adusă, monahul improvizează una dintr-un recipient de tinichea: astfel, *poetul luminii* primește lumina „răzimată” de cutia de conserve.

### 2.6 Ion Luca – tragedia mândriei

O înrâurire asupra primelor piese de dramaturgie publicate de Valeriu Anania[20] produce un scriitor pe care Nicolae Manolescu îl consideră „neglijabil”[21] în istoria literaturii

[19] Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 139.

[20] *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, interviu luat de Liviu Grăsoiu și difuzat la Radio București în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică, în Valeriu Anania, *Opera literară IX. Publicistica*, vol. 2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 371.

[21] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 794.

române: Ion Luca, încă puțin cunoscut largului public. Memorialistul îl privește cu admirație pe dramaturgul, avocatul și diaconul răspopit.

Prietenia dintre cei doi scriitori este una foarte apropiată: la Vatra Dornei, Valeriu Anania domiciliază temporar în casa lui Ion Luca, pentru a beneficia de băi împotriva durerilor provocate de reumatism, iar, la București, Ion Luca rămâne în casa mai tânărului monah Bartolomeu. Cu toate acestea, prietenia dintre ei se sfârșește brusc și dramatic, în momentul în care Ion Luca decretează că este „cel mai mare dramaturg al României". Sătul de atacurile asupra unor scriitori consacrați, Valeriu Anania îi răspunde în glumă colegului său de breaslă că se consideră un scriitor mai reprezentativ, moment în care Ion Luca iese din casa prietenului său, pentru a nu-i mai vorbi vreodată. Ba mai mult, îl și calomniază, reclamându-l înaltelor foruri literare și fețe bisericești, pretinzând să fie trecut drept coautor al *Mioriței*, iar drepturile de autor să fie împărțite în mod egal. La câțiva ani de la aceste evenimente, Ion Luca neagă vehement că îl cunoaște pe Valeriu Anania – care este arestat, cercetat și întemnițat, lepădându-se de vechiul său prieten, precum s-a lepădat Apostolul Petru de Mântuitorul.

În ciuda calomnierii numelui său și a blocajului realizat de Ion Luca prin acuzațiile de plagiat, Anania îi poartă o deosebită recunoștință scriitorului pe care nu-l găsește decât în „amărâtele mele amintiri"[22].

### 2.7 Marin Preda, scriitorul care venerează prietenia cu Anania

Paginile despre Marin Preda lasă impresia că autorul *Moromeților* venerează prietenia cu Valeriu Anania. Aceasta, din mai multe motive. Înainte de toate, Marin Preda îi cere secretarei sale să îl introducă pe „părintele Anania" în biroul directorului Editurii Cartea Românească, ori de câte ori acesta așteaptă să-i vorbească și indiferent de cine (sau câți) așteaptă o audiență la el. În al doilea rând, pentru că îi aprobă, în ciuda tuturor opreliștilor dictate de condițiile vremurilor, un tiraj de 30000 de exemplare pentru romanul *Străinii din Kipukua*. Și, în al treilea rând, pentru că Marin Preda îi destăinuie preotului în 1979, confidențial și, poate, ușor conspirativ, că se pregătește să scrie „cartea vieții lui", cerându-i două lucruri: părerea despre cea mai bună ediție a *Bibliei* și exegezele *Epistolelor* Sfântului Apostol Pavel. (După moartea autorului *Moromeților*, petrecută în anul 1980, Valeriu Anania își recuperează acele cărți date cu împrumut prin comisia care îi administrează lui Marin Preda inventarul de la Mogoșoaia.)

O altă întâlnire, produsă într-o atmosferă mult mai destinsă, când, după o „vizită" prin barurile bucureștene, Marin Preda cere tovărășia preotului pentru a ajunge acasă, iar la poarta casei lui, află că fiul lui, Nicolae, se certase și intrase într-un conflict cu un băiat de culoare ce vorbea în limba engleză, râzând de graiul lui. Anania domolește furia lui Preda, care solicită „împăcarea" pe un glas autoritar și poruncitor. Intrând în casă, cunoscutul prozator bombăne repetitiv și derutant: „Auzi, să râză el de limba omului!"[23]

### 2.8 Vasile Voiculescu – isihastul literaturii române

Pe doctorul Voiculescu, după cum îi plăcea scriitorului să i se spună, Anania îl cunoaște prin 1952. Chiar dacă nu se numără printre cei cu acces la tipar, Vasile Voiculescu este judecat de prieteni pentru lipsa de bani, pentru lipsa de grijă pentru trupul său și pentru vestimentație, autorul *Lostriței* trăind într-o mare sărăcie. Memorialistul atrage atenția, ca unul ce i-a fost lui Voiculescu prieten apropiat, asupra unor titluri de piese de teatru, proze și

[22] Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 183.
[23] Idem, *Ibidem*, p. 193.

poezii nepublicate până în 1983, adăugând că opera lui Vasile Voiculescu își așteaptă (încă) „marele editor”[24].

În 1953, cu ocazia primei lecturi a *Mioriței* în fața unor „oameni de litere”, Anania stârnește admirația mediculuiscriitor față de opera sa. Cu toate acestea, Vasile Voiculescu îi trimite clericului trei pagini de observații și sugestii pentru punerea pe hârtie a unui text mai valoros. În final, Anania îi adaugă piesei un alt deznodământ, unul încărcat de semnificații creștine, ținând seama de intervențiile unui scriitor consacrat. Respectul față de acesta este unul deosebit: memorialistul îl venerează pe Vasile Voiculescu[25], în care vede un „harismatic” a cărui operă literară e inspirată de isihasm[26]. De aceea, Valeriu Anania caută să salveze o parte din creațiile nepublicate ale autorului *Lostriței* (dat fiind faptul că acesta nu mai este publicat), tipărind o parte din acestea peste Ocean[27].

### 3. Concluzii

Valeriu Anania scrie cu nespusă modestie despre scriitori precum Ion Luca, Lucian Blaga sau Vasile Voiculescu. Smerenia lui sună natural și este comparabilă cu cea a unui novice care ajunge să-și cunoască mentorii, după o foarte lungă așteptare. Dacă Anania făcea elogiul singurătății – atât în discuții private, cât și în interviuri, *Rotonda...* înregistrează bucuria întâlnirii și a comuniunii, o împărtășire cu înțelepciunea cuvântului din potirul marilor maeștri. Memorialistul trăiește și bucuria creației influențate de acești maeștri ai scrisului: intervievat de Liviu Grăsoiu, Valeriu Anania mărturisește că a avut de învățat foarte multe de la scriitori precum Arghezi („simțul limbii ca artă, bărbăția sau feminitatea cuvântului, ritmul frazei, vigoarea versului, tenacitatea în muncă, și chiar răbdarea întru așteptare”), Lucian Blaga („concizia”) sau Bacovia („arta de a spune enorm într-un singur vers și de a cuprinde enorm într-o singură strofă”)[28].

## BIBLIOGRAPHY


1. *** Academia Română, *Gramatica de bază a limbii române*, coordonator: Gabriela Pană Dindelegan, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 2016;
2. Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;
3. Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018;
4. Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și prefață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995;


[24] Idem, *Ibidem*, p. 199.
[25] *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, interviu luat de Liviu Grăsoiu și difuzat la Radio București în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică, în Valeriu Anania, *Opera literară IX. Publicistica*, vol. 2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 371.
[26] Isihaștii, călugări ortodocși, se retrăgeau în locuri izolate și, prin exerciții psiho-fizice destul de complicate și care necesitau un număr destul de mare de repetări, ajungeau să vadă lumina taborică necreată a lui Dumnezeu (V. Preotul Prof. Dr. Ioan Rămureanu, *Istoria Bisericească Universală* (manual pentru Seminariile teologice), carte tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004, p. 313).
[27] Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 199.
[28] *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, interviu reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și prefață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 236.

5. Valeriu Anania, *Teatru II*, prefețe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;
6. Valeriu Anania, *Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016;
7. Valeriu Anania, *Opera literară IX. Publicistica*, vol. 2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;
8. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
9. Preotul Prof. Dr. Ioan Rămureanu, *Istoria Bisericească Universală* (manual pentru Seminariile teologice), carte tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004;
10. Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.

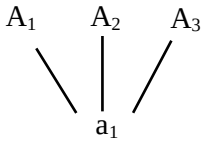
## *ACTANTS AND NARRATIVE FUNCTIONS IN THE NOVEL MOROMETES*

**Elena Bornea (Benza)**
**PhD Student, University of Pitești**

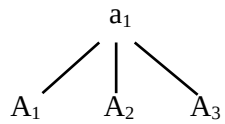
*Abstract: Actants and functions are required as fundamental constituents of narrative grammatical (superficial or anthropomorphic, according to A.J. Greimas).*
*According to the theory of A. J. Greimas, the actants are semantic units of the foundation of the story. The actant is a class of actors defined by an original role group. The role has a minimal semantic content with the actor, but without the sign of individuation, the role being an animated but anonymous and social figurative entity. The actant is a complex system, with the following model: Subject/object; remittance/addressee; adjuvant/opponent.*
*The narrative structure of a story is a network of relationships between different characters, relationships being concentrated in positions. Narrative functions are the result of an objective process of abstract numerous actions, events, expressed in speech verbs. The functions translate the relationships between the characters, establishing the position of acting characters. Thus, in Romanian, there are several types of functions: static (iterative) and dynamic (change-improvement, prejudice, punishment, participation, communication, and psychic). The idea of the rhythm of narration is realized by alternating, recurring, and symmetric functions.*

*Keywords: actant, narrative functions, narrative role, character, rhythmicity*

În concepția lui V. I. Propp, pionier al gramaticii narative, personajul sau subiectul înfăptuirii poartă denumirea de **agent**, având trăsături de esență psihologică ce se impun analizei structurale. De asemenea, pentru acesta, personajul e denumit **actor** la nivelul discursului, iar funcţia se numește eveniment. Atât actorul, cât și evenimentul se pot analiza în sememe care la nivel sintactic se găsesc în relație, formând enunțuri. Statutul actorului este de integrare în categoria actanților, adică unui **actant** ($a_1$), din macrostructură, îi corespund mai mulți actori ($A_1$, $A_2$, $A_3$) în discursul narativ, asistând astfel la diviziunea actanților în actori; situația este specifică narației obiective:




În narația subiectivă, este posibilă relația inversă:




Apare opoziția: actant, ca unitate a povestirii, și actor, ca unitate a discursului. Totodată actorul e sinonim cu agentul.

Claude Bremond utilizează termenul de **agent**, cu rolurile de influențator, ameliorator, degradator și cu termenul de pacient, cu rolul de beneficiar sau victimă. Din punct de vedere semantic, aceste elemente pot fi privite ca personaje cu nume proprii.

Un alt termen pe care îl vom explica în continuare este cel de **actant.** Potrivit teoriei lui A. J. Greimas, actanții sunt unități semantice ale fundamentului povestirii. Actantul e o clasă de actori definită printr-o grupă originală de roluri. Rolul are un conținut semantic minimal cu al actorului, dar fără semnul de individuaţie, rolul fiind o entitate figurativă

animată, dar anonimă si socială. **Actantul** este un sistem complex, având următorul model: subiect/obiect; remitent/destinatar; adjuvant/opozant. Relația obiect/subiect apare în cazul enunțurilor complexe, cu mai mulți actanți.

Un actant poate ocupa un număr bine definit de poziții sau roluri actanțiale de-a lungul parcursului narativ. La nivelul structurii narațiunii, un singur actant poate fi reprezentat de mai mulți actori diferiți, iar mai mulți actanți pot fi reprezentați de unul și același actor.

Actanții și funcțiile se impun ca elemente constitutive fundamentale ale gramaticii narative (superficiale sau antropomorfe, după A.J. Greimas). Întâlnirea dintre o funcție și un actant formează funcțiunea propozițională, care reprezintă o relație dintre actanți, asigurată de o funcție, așa cum apare in teoria lui A.J. Greimas. Enunțul narativ este o relație între actanți, mijlociți de o funcție.

Unitatea superioară ce presupune asemenea relații este secvența narativă. Secvența narativă este „*o unitate a discursului narativ autonom, susceptibilă să funcționeze ca povestire, dar putând fi și integrată, ca parte constitutivă, într-o povestire mai mare: locul pe care-l va ocupa va hotărî funcția sa în economia globală a structurii narative*“.[1] Caracterul variat al relațiilor din cadrul secvenței poate fi dat de surprinderea evoluției psihologice sau morale a personajelor, încât secvența se poate desface și organiza în funcție de acest fapt.

Sarcina naratologiei nu este una rigidă, ci una mereu adaptată obiectului de studiu. De aceea, în cele ce urmează propunem o analiză naratologică a romanului *Morometii*, pornind de la precizările teoretice de mai sus, care cuprinde actanți și funcții narative.

Structura narativă a unei povestiri este o rețea de relații între diverse personaje, relațiile fiind concentrate în funcții. Din punctul de vedere al lui R. Barthes, personajul este un participant la acțiune. La rândul său, L. Tesnière afirmă: „*les actants sont les personnes ou choses qui participent à un degré quelconque au procès*”[2]. Noțiunea de agent apare la Tz. Todorov (1966), iar A.J. Greimas o va numi actant. Până la a se constitui în clase de personaje sau actanți (personaje – funcții) se va trece prin ipostaza de roluri, aproximativ ca și agenții lui Tz. Todorov. În concepția lui Souriau (1952) și a lui A.J. Greimas (1966), actanții pot fi dispuși în trei categorii, aflate în opoziție: subiect vs. obiect; remitent vs. destinatar; ajutant vs. opozant.

În demersul nostru, ne vor interesa personajele după ceea ce fac și nu după ceea ce sunt. În felul acesta, vom considera personajul ca inserat într-un macrosistem – paradigma actanților – dispunând în diverse momente ale narației de raporturi combinatorii sau solidare. Pentru stabilirea actanților unei narații este necesară o privire comparativă a personajelor.

Actanții din romanul *Morometii* sunt:

- subiect-erou: Ilie Moromete – vol. I și Niculae Moromete – vol. II;
- un obiect sau obiecte: Paraschiv, Nilă, Achim, Tita, Ilinca, Polina, Birică etc.;
- un ajutant sau ajutanți: Catrina, Guica, Dumitru a lui Nae etc.;
- opozanți: Guica, Paraschiv, Nilă, Achim, Tudor Bălosu etc.

Actanții din volumul I formează mai multe grupe: familia lui Moromete, familia lui Birică, familia lui Tudor Bălosu, familia lui Țugurlan, familia lui Boțoghină etc. La rândul său familia lui Moromete se divide în funcție de persoanele mai importante: Ilie, Catrina, Niculae, frații mai mari și, mai puțin, fetele.

În volumul al doilea, actanții se împart în două grupe: cea a țăranilor tradiționali „vechii liberali” – Ilie Moromete, Giugudel, Nae Cismaru, Costache al Joichii, Matei Dimir,

[1] A. J. Greimas, *Elemente pentru o gramatică narativă*, Editura Univers, București, 1975, p. 266
[2] Lucien Tesnière - *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincksieck, Paris, 1966, p. 105

și cea a susținătorilor comunismului, personajele care aduc schimbări în sat, impuse de transformarea socialistă a agriculturii – Bilă, Mantaroșie, Adam Fântână, Zdroncan, Plotoagă, Isosică, Vasile al Moașii, Ouăbei și reprezentanți ai partidului - Niculae Moromete, Beju, Ghimpețeanu, Iosif.

**Distribuția actanților**

1. **Distribuția defectivă**. Acest tip de distribuție consemnează o complementaritate distribuțională a actanților cu excepția unei relații care trebuie să fie comună. În romanul *Morometii*, Ilie Moromete intră în distribuție defectivă cu Polina și Birică, singura relație comună este cea cu Tudor Bălosu, tatăl Polinei. Moromete intră în relație defectivă și cu Ileana, iubita lui Niculae Moromete, și cu Mărioara Fântână, îndrăgostită și ea de Niculae Moromete, singura relație comună a lor este Niculae Moromete. Mai intră în distribuție defectivă cu cei din partid: Ghimpețeanu - prim secretar de partid al raionului, Beju – secretarul de raion și Iosif – activist de partid.

În volumul al doilea, Niculae Moromete intră în relația cu familia, dar îi sunt excluse relațiile cu Paraschiv, Nilă și Achim, care sunt plecați la București, precum și relațiile cu Țugurlan, prietenul tatălui său, și Fica, sora mai mare a primei soții al lui Ilie Moromete, cu care tatăl său trăiește o iubire târzie, singura relație comună a lor este cea cu Ilie Moromete.

**2. Distribuție semnificativă**

În distribuțiile prezentate mai sus, se estompează semnificațiile adânci ale narației. De aceea, vom analiza acest tip de distribuție, proprie analizei de tipul V.I. Propp care urmărește trei situații:

a) un actant – o funcție;
b) un actant – mai multe funcții;
c) mai mulți actanți – o funcție.

a) Din punct de vedere al situației **un actant – o funcție**, în romanul *Morometii* sunt câțiva actanți care colaborează cu o singură funcție: Guica – **funcția** de **prejudiciere**; Fica – **funcția psihică**; Cocoșilă și Dumitru a lui Nae – **funcția de comunicare**. Deși Guica nu este investită cu o singură funcție, mai apare și cea de comunicare deoarece ea colportează știrile în sat, are o curiozitate maladivă pentru tot ceea ce se întâmplă în jurul ei. Destinul ei este marcat și de funcția de prejudiciere, pentru că ea este cea care își atacă disimulat fratele prin intermediul instigării fiilor mai mari împotriva tatălui, a Catrinei și a fetelor. Tot ea este cea care îi îndeamnă pe fiii cei mari să fugă la București cu oile, caii și zestrea fetelor.

b) În ceea ce privește situația **un actant –mai multe funcții**, Ilie Moromete, actantul erou, ilustrează **funcția de modificare-ameliorare**, adoptă ideea de păstrare cu orice preț a pământului familiei întreg și de refacere a familiei prin readucerea în sat a fiilor fugiți la București. Recurge la mijloacele epocii: vinde pământ, face negoț, adică își trădează propria esență, îl trimite la studii pe Niculae Moromete.

**Funcția de prejudiciere** este ilustrată prin retragerea de la școală a lui Niculae.

**Funcția de pedepsire** se regăsește în corecția aplicată fiilor mai mari, Nilă și Paraschiv, îi bate cu parul sperând să îi întoarcă de pe calea greșită.

Prezența **funcției de comunicare** este evidențiată în primul volum prin discuțiile pe care Ilie Moromete le are cu prietenii săi din sat (Cocoșilă. Dumitru lui Nae etc.), pentru care opinia lui contează. Discuțiile despre politică, în Poiana lui Iocan, nu încep decât în prezența lui, pentru că el este cel care citește ziarele și interpretează evenimentele. Este sfătos, îi place să discute, iar acest lucru o deranjează pe Catrina care se revoltă adesea.

Nu în ultimul rând, **funcția psihică** este pusă în evidență de actantul erou, care își iubește copiii, le vrea binele, dar își cenzurează orice manifestare de afecțiune față de aceștia. Criza de friguri pe care Niculae o are la serbare îl emoționează puternic, gesturile de mângâiere sunt schițate cu multă stângăcie. La această funcție, se poate încadra și iubirea târzie pe care o trăiește cu Fica, sora primei sale soții.

O altă coincidență a funcțiilor ne-o oferă fiii cei mari, Paraschiv, Nilă și Achim. Cei trei se completează unul pe celălalt, punând în evidență rolurile de participant-susținător.

**Funcția de participare** este ilustrată în scena secerișului, fiecare membru al familiei are un rol bine stabilit: copiii seceră grâul, tatăl leagă snopii și îi așază în clăi, femeile se ocupă de mâncare pentru secerători.

În ceea ce privește **funcția psihică,** aceștia plănuiesc să fugă la București, refractari la modul de existență oferit de tatăl lor, ei trăiesc cu iluzia că s-ar putea realiza independent. Astfel, Achim pentru ameliorarea situației financiare a familiei pleacă la București cu acordul tatălui, împreună cu oile, promițând să trimită bani pentru plata datoriilor, el dorindu-și de fapt să scape de condiția de țăran, pentru aceea de comerciant. Este susținut în demersul său de Nilă și Paraschiv, care instigați de Guica fug și ei de acasă răzvrătindu-se împotriva tatălui, lăsând familia fără mijloace de subzistență. Aceste evenimente ilustrează și **funcțiile de prejudiciere** și **pedepsire.**

Dorind să-și refacă familia, Moromete pleacă la București să-și determine feciorii să se întoarcă acasă, deoarece acum pusese la loc pogoanele vândute și avea pământ de muncit pentru fiecare dintre ei. Le vorbește cu glas autoritar ca și altădată, le propune să uite cu toții de greșelile pe care fiecare dintre ei le-a făcut, rugându-i să revină acasă. După o tăcere semnificativă din partea celor trei, Ilie Moromete îi amenință cu glas înalt „*Mi-am luat mâna de pe voi. Mâna mea asupra voastră nu mai există*" (vol. 2, p. 27). În această ultimă secvență apare și **funcția de comunicare.**

c) **Mai mulți actanți – o funcție**

**Funcția de participare** este prezentă în următoarele secvențe narative: secerișul și treierișul grâului organizate de către oamenii din sat (vol. 2, partea a patra, cap. IX).

**Funcția de prejudiciere** se regăsește în scena strângerii forțate a cotelor de grâu de către autorități de la țăranii care își cultivau pământul (vol. 2, partea a patra, cap. XIII).

**Funcția de pedepsire** apare în cadrul discuțiilor din ședința de partid în care Niculae este exclus din partid în urma incidentului de la seceriș (vol. 2, partea a cincea, cap. X).

### 3. Distribuția potrivit funcțiilor sintactico-semantice

Cum am afirmat anterior, A.J. Greimas face o clasificare semantică a actanților, menționând următoarele categorii: **subiect-obiect, remitent-destinatar, ajutant-opozant.** Există actanți care pot îndeplini toate cele trei axe sintactico-semantice, ceea ce impune o mobilitate funcțională la unii actanți față de alții.

Ilie Moromete, actantul erou al primului volum, funcționează ca subiect și destinatar, dar poate îndeplini pe rând și celelalte funcții. Personajul este obiect al funcției de prejudiciere și al celei de pedepsire (îndeplinite de către fiii săi mai mari), dar este și opozant al acestora deoarece ei își doresc independență financiară iar el are mentalitate tradițională, nedorind transformarea produselor în bani. Este opozant și al lui Niculae care dorește să studieze, încurajat fiind de mama sa, căruia îi reproșează că școala nu îi aduce niciun beneficiu.

Paraschiv, Nilă și Achim apar cu funcția de subiect în primul volum al romanului, dar apar și ca opozanți deoarece nu sunt de acord cu mentalitatea tatălui, cu prețul unor sacrificii pe care le fac și ei.

În ceea ce privește evoluția actanților de-a lungul narației, Moromete începe prin a fi subiect, dar sfârșește prin a fi obiect al prejudicierii lui Paraschiv, Nilă și Achim. Aceștia din urmă, din contră, încep prin a fi obiect al prejudicierii tatălui, pentru ca apoi să devină subiecte, prejudiciindu-și și pedepsindu-și tatăl prin fuga la București și refuzul întoarcerii în sat.

Dacă la început Moromete este opozant al mersului la școală al lui Niculae, ironizându-l de fiecare dată pentru dorința acestuia de a învăța, apoi devine susținător și subiect față de acesta deoarece vinde pământ și plătește taxele de școlarizare ale băiatului.

Catrina este obiect și subiect, remitent și destinatar, la fel ca și Niculae Moromete.

Funcția de subiect este ocupată la nivel secvențial de Ilie Moromete și fiii săi, Niculae, Paraschiv, Nilă și Achim, Catrina, Tudor Bălosu, Țugurlan, Birică, Polina, Boțoghină etc. Actanții care ocupă funcția de obiect sunt: Tita, Ilinca, Cocoșilă, Dumitru lui Nae, Ileana, Mărioara Fântână, Ouăbei, Mantaroșie, Adam Fântână, Zdroncan etc.

**Funcția** este una dintre categoriile primare ale gramaticii narative, cu rol primordial, fiind element relațional al constantelor textului narativ. V. I. Propp este primul care a definit noțiunea de funcție și a asimilat-o predicatelor narative: „*Funcția trebuie să fie înțeleasă ca un act al personajelor, definit din punctul de vedere al semnificației sale pentru desfășurarea acțiunii unei povesti considerată ca un tot*“[3]. Făcând parte dintr-o „morfologie”, la Propp fiecare personaj e definit prin sfera de acțiune. Termenul de funcție e reluat de Greimas pentru a defini enunțul narativ ca fiind o „funcție de actant”.

**Funcția** este o invariantă a narației și nu trebuie confundată cu acțiunea sau evenimentul, care sunt legate de discursul narativ. Fiind predicatul enunțului narativ, funcția se referă la o acțiune tipică, precum: plecarea, înșelarea, recompensa etc. Prin urmare, s-ar putea concepe următoarea ierarhie: povestire → secvență sau sintagmă narativă → enunț narativ → funcție.

**Funcțiile narative** sunt rezultatul unui proces obiectiv de abstractizare a numeroase acțiuni, evenimente, exprimate prin verbe de discurs. Funcțiile traduc relațiile dintre personaje, instituind situația de actanți a personajelor. Astfel, în roman apar mai multe tipuri de funcții:

**a) Funcțiile statice (iterative);**

b) **Funcții dinamice:** de modificare-ameliorare, de prejudiciere, de pedepsire, de participare, de comunicare și psihică.

Funcțiile statice înregistrează aspectul dinamic al narațiilor sau trecerea de la o stare la alta. Starea de echilibru sau starea de dezechilibru este notată de funcțiile statice sau iterative al căror rol este de a propulsa desfășurarea narației. Romanul dispune de funcții statice, dar și de funcții dinamice. Funcțiile *a păstra (pământul) și a pierde (pământul)* presupun o alegere, reclamă o modificare, provoacă o acțiune într-un anumit sens (lupta lui Ilie Moromete de a păstra pământul). Deci, funcția statică imprimă narațiunii un flux și un reflux dinamic-static, conferindu-i ritmul recunoscut. Apare opoziția *a păstra – a pierde (pământul)* care se complică prin contextul social: schimbarea regimului politic, venirea comuniștilor la putere, care aduce și transformarea „socialistă” a agriculturii, după 1949, percepută ca un fenomen abuziv, ceea ce transformă radical structurile de viață și de gândire ale țăranilor. Satul tradițional intră într-un ireversibil proces de disoluție.

Transformarea în roman nu este o lege generală pentru toți agenții. Pentru subiectul-erou (Ilie Moromete) transformarea duce la suprimare, acesta nu acceptă ideea că rostul său în lume a fost greșit și că țăranul „trebuie să dispară”. Pentru actanții-obiecte transformarea este o necesitate: Paraschiv, Nilă și Achim pleacă la București și își construiesc o viață nouă.

Vom analiza în continuare funcțiile dinamice, acestea având o pondere mai mare în substanța romanului, prin urmare, lexemele pe care le vom enumera în continuare sunt rezultatul procesului de normalizare a textului, iar subsumarea lor la o funcție sau alta ne va facilita evidențierea relațiilor sintactice.

Astfel, **funcția de ameliorare sau de modificare** în bine cuprinde următoarele lexeme:

- *a se învoi*: Achim se învoiește cu tatăl său să plece la București cu oile pentru a strânge bani să achite datoriile la bancă și taxele la „fonciire”;

[3] Cl. Bremond, 1964, p. 7

- *a plăti:* Ilie Moromete vinde cereale la munte, vinde salcâmul lui Bălosu pentru a plăti din datorii;

- *a face curte:* Birică îi face curte Polinei;

- *a se căsători:* Birică se căsătorește cu Polina;

- *a studia:* Niculae Moromete studiază și ajunge inginer horticultor;

- *a se însănătoși:* Boțoghină merge la spital să se trateze.

**Funcția de prejudiciere** s-a realizat prin următoarele lexeme:

- *a amenința:* Paraschiv, Nilă și Achim îl amenință pe Ilie Moromete;

- *a fugi:* Birică fuge cu Polina, Nilă și Paraschiv fug la București cu zestrea fetelor și caii;

- *a insulta:* Tudor Bălosu îl insultă pe Birică;

- *a alunga:* Tudor Bălosu o alungă pe Polina;

- *a refuza:* Ilie Moromete refuză să plătească „fonciirea";

- *a instiga:* Guica instigă pe fiii cei mari împotriva tatălui.

**Funcția de pedepsire** apare bogată în lexeme, după cum urmează:

- *a refuza:* Paraschiv, Nilă și Achim refuză să se întoarcă acasă de la București;

- *a părăsi:* Catrina îl pedepsește pe Ilie Moromete;

- *a confisca:* pândarul îi confisca oile lui Niculae;

- *a bate:* Achim îl bate pe pândar; Ilie Moromete îi bate pe Nilă și Paraschiv;

- *a înșela:* Achim pleacă la București cu oile și nu trimite bani tatălui său;

- *a băga la închisoare:* Țugurlan este băgat la închisoare;

- *a destitui:* destituirea din partid a lui Niculae Moromete.

**Funcția de participare** se bazează pe următoarele lexeme:

- *a lua parte la ceva:* Ilie Moromete și familia participă la seceriș;

- *a atrage atenția:* Paraschiv, Nilă și Achim atrag atenția lui Ilie Moromete asupra faptului că nu știe să transforme în bani produsele economiei rurale, precum vecinul Tudor Bălosu; Ilie Moromete participă la serbarea școlară a lui Niculae;

- *a interveni:* învățătorul și preotul intervin pentru ca Niculae să fie trimis să studieze la Câmpulung;

- *a sfătui:* Guica îi sfătuiește pe Paraschiv, Nilă și Achim să fugă la București.

**Funcția de comunicare** se manifestă prin următoarele lexeme:

- *a relata:* Ilinca îi povestește lui Niculae despre ultimul an de viață a lui Ilie Moromete;

- *a afla:* în Poiana lui Iocan, participanții la discuții află în urma citirii ziarelor despre ceea ce se întâmplă în politică; Niculae Moromete află de la Ilinca ce s-a întâmplat la București, la întâlnirea dintre tatăl său și frații mai mari;

- *a vorbi despre:* în cadrul ședinței de partid se vorbește despre beneficiile regimului comunist;

- *a se destăinui:* Niculae Moromete îi destăinuie Ileanei lui Costică Roșu dragostea sa, iar Mărioara Fântână îi destăinuie lui Niculae dragostea sa.

**Funcția psihică** are o prezență apreciabilă în roman, fapt ilustrat prin varietatea lexematică:

- *a iubi:* Birică o iubește pe Polina;

- *a se îngrijora:* Polina se îngrijorează că ea și Birică nu au bani să își construiască o căsuță;

- *a se supăra:* Niculae Moromete se supără pe tatăl său care îi tot cere bani pentru a plăti datoriile;

- *a consimți:* Polina consimte să fugă cu Birică; Nilă și Achim consimt să fugă la București;

- *a urî:* Niculae Moromete urăşte oile, în special pe Bissisica, din cauza acestora neputând frecventa şcoala;

- *a promite:* Achim îi promite lui Ilie Moromete că îi va trimite bani de la Bucureşti;

- *a se plânge:* fiii cei mari se plâng că tatăl lor nu munceşte, că nu au bani ca Tudor Bălosu pentru că acesta nu vinde produsele;

- *a plănui:* Paraschiv, Nilă şi Achim plănuiesc, sfătuiţi de Guica, să fugă la Bucureşti pentru a-şi face un rost în viaţă;

- *a se înfuria:* Ilie Moromete se înfurie când află de planul fiilor şi îi bate;

- *a spera:* Ilie Moromete speră ca fiii cei mari să se întoarcă acasă; Boţoghină speră să se însănătoşească;

- *a refuza:* Paraschiv, Nilă şi Achim îşi refuză tatăl când le cere să se întoarcă acasă;

- *a cugeta:* Ilie Moromete cugetă asupra rostului său în lume.

Ameliorarea situaţiei materiale a familiei Moromete se va obţine printr-o transformare care presupune un obstacol de eliminat. Fiii cei mari îi propun tatălui să transforme produsele obţinute în urma muncii lor în bani, dorindu-şi ca Achim să plece cu oile la Bucureşti - *„— Avem douăzeci şi patru de oi, toate cu lapte. Asta înseamnă două sute patruzeci de lei pe zi. Într-o săptămână…"* (vol. I, p. 44), fiind susţinuţi în acest demers şi de Catrina – *„— Lasă-l, mă, să se ducă. Nu e vorba numai de bancă, dar sunt şi ei băieţi mari… N-au o treanţă pe ei… Cu ce să-şi cumpere?"* (vol. I, p. 44). Ilie Moromete nu aderă iniţial la propunere, aducând şi argumente *„— Şi ce băgaţi în voi dacă pleacă cu oile?"* (vol. I, p. 44).

Procesul de eliminare a obstacolului constă în deliberarea voluntară a tatălui care hotărăşte să-l lase pe Achim să plece la Bucureşti. Această ameliorare nu este obţinută deoarece Achim nu trimite banii promişi, intervine prejudicierea pentru că Nilă şi Paraschiv fug şi ei la Bucureşti, iar refuzul acestora la propunerea tatălui de a reveni în sat ilustrează un proces de pedepsire. Ameliorarea materială nu se soldează astfel, cu un succes ci cu un eşec.

Funcţiile de prejudiciere şi de pedepsire trebuie discutate împreună, întrucât cea de-a doua este consecinţa celei dintâi. Dacă se schimbă perspectiva agentului, e posibil ca funcţia de prejudiciere să fie considerată funcţie de pedepsire. De exemplu, din punctul de vedere al Polinei, faptul că Tudor Bălosu refuză să-i dea zestrea care i se cuvine este o prejudiciere, din punctul de vedere al tatălui este o pedepsire pentru că s-a căsătorit cu Birică fără acordul său.

Pentru Ţugurlan este de semnalat următoarea corelaţie a funcţiilor, cu consecinţe în desfăşurarea naraţiei: dacă prejudicierea este adusă unei legi scrise, pedeapsa este în limitele acesteia (închisoare).

Şi alte funcţii pot fi corelate în romanul *Moromeţii*. Astfel, *a fura* (caii şi zestrea fetelor) reprezintă o prejudiciere adusă familiei, dar este o încercare de ameliorare a situaţiei materiale a feciorilor mai mari care îşi doresc independenţa.

De asemenea, funcţiile de comunicare şi participare pot fi şi acestea corelative. Pentru actanţii din roman trebuie să se aplice mai întâi funcţia de comunicare şi apoi intervine cea de participare, întâi se comunică ceva şi apoi intervine pentru „a fi de partea cuiva", „a sfătui", „a consola".

Funcţia psihică intră în corelaţie cu ea însăşi, ţinând cont de faptul că unul şi acelaşi actant poate *iubi* şi *urî*, *intenţiona* şi *realiza*, *să vrea* şi *să renunţe*, modificându-şi registrul psihic după momentul narativ ilustrat.

Transformarea în roman nu este o lege generală pentru toţi agenţii. Pentru agentul-subiect (Paraschiv, Nilă şi Achim) transformarea este o necesitate, pentru agentul-obiect (Ilie Moromete) aceasta poate duce la suprimare, tot o operaţie a transformării. Este cazul lui Moromete, posesor al pământului pe care îl pierde prin colectivizare.

În roman există şi o funcţie iterativă de ordinul lui *a avea* la forma negativă (*a nu avea pământ* reductibil la *a fi sărac*), în cazul actantului Birică ceea ce determină opoziţia lui Bălosu când Birică îşi doreşte căsătoria cu Polina, o fată bogată.

**Alternanța funcțiilor**

Romanul atestă o alternanță susținută a funcțiilor dinamice de prejudiciere, pedepsire, modificare-ameliorare, psihică și de comunicare, după cum urmează:

Ilie Moromete comunică împreună cu familia, în cadrul cinei, despre plecarea la București a lui Achim, în vederea modificării – ameliorării situației financiare a familiei (plata ratelor la bancă și a taxelor). Continuă cu funcția psihică marcată prin de faptul că fiii cei mari plănuiesc, sfătuiți de Guica, să plece la București pentru a-și face un rost în viață, iar Achim îi promite tatălui că va trimite bani de la București. Urmează funcția de prejudiciere deoarece vor fugi la București și ceilalți doi fii mari, Nilă și Paraschiv, luând cu ei și zestrea fetelor, banii și caii și se sfârșește cu funcția de pedepsire deoarece aceștia refuză să se întoarcă în sat, ceea ce îi provoacă tatălui o mare dezamăgire.

Paralel cu funcția de prejudiciere se impune funcția psihică ce denotă acuitatea trăirilor psihice, fie pozitive, fie negative în rândul actanților.

Relieful romanului este dat de funcția psihică, în ordinea frecvenței, vine cea de prejudiciere, apoi cea de comunicare, între care se interpun celelalte funcții: de ameliorare, de participare și de pedepsire. Funcția de comunicare este de cele mai multe ori cauza prejudicierii. De exemplu, feciorii mari pun discută cu mătușa lor despre fuga la București.

În cazul Polinei și a lui Birică funcția psihică vine în concurență cu cea de prejudiciere, aceasta îl iubește pe Birică care este sărac, deși îl avea ca pretendent pe Stan Cotelici, urât dar bogat. Ea îl preferă pe Birică, fuge la el acasă și îi cere tatălui său, pentru ameliorarea situației, să îi lase să locuiască într-o cameră până când își vor construi și ei o casă. După ce este gonită, seceră împreună cu Birică, fără acordul lui Tudor Bălosu, cinci pogoane, socotindu-le drept zestrea cuvenită ei. Apare și funcția de pedepsire pentru că Polina și Birică sunt dați în judecată de către Tudor Bălosu, iar Polina, în scopul intimidării tatălui și al obligării să încheie procesul, dă foc casei acestuia.

În volumul al II-lea, funcția de prejudiciere este dominantă, deoarece satul suferă o degradare a reperelor sale tradiționale. Politicul se infiltrează în realitatea rurală, nu prin evenimente, ci prin omul „nou” (Al lui Gogonaru, Ouăbei, Mărin al lui Radu Lungu, Adam Fântână etc.). Schimbările politice duc la deruralizarea spiritului țăranilor. Funcția de prejudiciere este ilustrată prin următoarele evenimente: „Operațiunea Cotigeoaia” – îndreptată contra lui Adam Fântână, îndepărtarea lui Bilă din slujba lui decorativă, neutralizarea lui Plotoagă și înlocuirea acestuia cu Vasile al Moașei, invadarea satului de către țăranii înfometați din Moldova, revenirea ca activist a lui Niculae Moromete etc. Birică este înfrânt de Tudor Bălosu; Boțoghină se stinge muncind pentru ai săi; Țugurlan, care își găsise drumul aderând la nou, îndepărtat de la putere pentru că încercase să apere dreptatea satului, se închide în singurătate. Toate aceste evenimente produc schimbări sufletești personajelor, suferință, ceea ce ilustrează funcția psihică.

Despre membrii familiei Moromete se poate afirma că aceștia trăiesc un proces de degradare, ilustrativ pentru funcția de prejudiciere: refuzul feciorilor la propunerea tatălui de a reveni în sat despre care află Catrina și o determină pe aceasta să îl părăsească pe Moromete, plecând să locuiască la Alboaica, fata ei din prima căsătorie. Destrămarea familiei continuă cu moartea lui Nilă în război, fetele se căsătoresc și se înstrăinează de mamă, soțul Titei deși scapă din război moare într-un accident stupid în sat, iar Moromete se rupe de fiul său Niculae.

Funcția de prejudiciere alternează cu cea psihică, Moromete este copleșit de istorie și are sentimentul culpabilității față de Niculae pe care nu îl poate înțelege și nu poate comunica cu acesta. Resorturile sale sufletești sunt sfărâmate, acesta își pierde prestigiul de altădată. Pentru funcția psihică este exemplificator monologul său adresat unui personaj imaginar, Bâznae.

Dacă alternanța funcțiilor prezentată anterior a impus ideea unei ritmicități, să observăm în continuare recurența și simetria funcțiilor pentru realizarea aceluiași ritm al narațiilor.

**Repetiția (recurența) funcțiilor**

De-a lungul unei materii narative atât de vaste, repetiția unei funcții nu poate decât să indice coeziunea narației și să precizeze mai clar statutul actanților. Este sugestivă în acest sens repetiția funcțiilor de prejudiciere și de modificare-ameliorare. Achim pleacă cu oile la București ceea ce reprezintă ameliorarea situației lui Niculae care poate merge la școală (vol. I, partea a doua, cap. I). faptul că Achim nu trimite bani (funcția de prejudiciere) îl determină pe Moromete să vândă pământ și să îl trimită la școală la Câmpulung pe Niculae (funcția de modificare-ameliorare). Funcția de prejudiciere se repetă când fug la București și ceilalți doi fii mari, Nilă și Paraschiv (vol. I, partea a treia, cap. XXVIII).

**Simetria funcțiilor**

Simetria apare în cadrul funcției de comunicare. În volumul I sunt comentate evenimentele politice ale vremii în Poiana lui Iocan (vol. I, partea întâi, cap. XIX), iar în volumul al doilea se reiterează aceleași discuții realizate cu un grup restrâns, cel al „foștilor liberali" (vol. al II-lea, partea a cincea, cap. I), care însă , își pierd umorul și savoarea întâlnirilor din Poiana lui Iocan.

Funcția de participare este dispusă simetric prin intermediul secerișului (vol. I, partea treia, cap. III), aceeași scenă este descrisă și în volumul al II-lea, partea a treia, cap. I.

În concluzie, analiza elementelor constitutive ale gramaticii narative din romanul *Morometii* a dus la identificarea celor șase funcții cardinale (modificare-ameliorare, prejudiciere, pedepsite, participare, comunicare, psihică) și a distribuției actanților după următorul model: subiect/obiect; remitent/destinatar; adjuvant/opozant.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Bremond, Claude, *Le message narratif*, Éditions du Seuil, Paris, 1964
2. Bremond, Claude, *Logica povestirii*, Editura Univers, București, 1981
3. Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
4. Greimas, Algirdas Julius, *Sémantique Structurale: Recherche De Méthode*, Éditions du Seuil, Paris, 1966
5. Greimas, Algirdas Julius, *Elemente pentru o gramatică narativă*, Editura Univers, București, 1975
6. Greimas, Algirdas Julius, *Sémiotique et Sciences Sociales*, Éditions du Seuil, Paris, 1976
7. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, Editura Politică, București, 1978
8. Schmidt, Siegfried J., *Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, à propos de "Plume au restaurant" de Henri Michaud, Sémiotique narrative et textuelle*. Éditions Claude Chabrol, Paris, 1973
9. Preda, Marin, *Morometii*, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2009
10. Propp, Vladimir Iakovlevitch, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
11. Tesnière, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincksieck, Paris, 1966
12. Todorov, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications", Paris, 1966

13. Todorov, Tzvetan, *Poetica*. *Gramatica Decameronului*, Editura Univers, București, 1975
14. Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971

## *URMUZ, BETWEEN LIFE AND DEATH*

**Angelica Valerica Ionce**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center**

*Abstract: Urmuz, in his last years, was more and more affected of his inner void, of a emptying of meaning of his words and actions. Before losing his life, his life had lost its meaning. And not only his life, life itself.*
*The absurdity and the grotesque of the characters Urmuz created are found in his belifes about life and death, his writings having a moralizating substrate.*
*He showed a high artistic consciousness, that caused, probable, the moments of intense crisis lived before the appearance of his first prose.*

*Keywords: destiny, life, lonliness, suffering, suicide*

În 23 noiembrie 1923, sergentul Gh. Roșu raportează că pe Șoseaua Kiseleff, într-un boschet, se află un om împușcat. Comisarul de poliție N. Dezideratu se deplasează la fața locului și găsește, într-adevăr „un individ culcat la pământ, cu fața în sus, mort, împușcat în tâmpla dreaptă".

Iată textul acelui proces-verbal prin care N.Dezideratu, dă seama de cele constatate, organelor de drept: „Imediat ne-am transportat în localitate și aci în dosul bosketului, într-un bosket în apropiere de șoseaua Jianu colț cu str. D-tru Ghica în adevăr am găsit un individ culcat pe pământ cu fața în sus mort împușcat în tâmpla dreaptă iar în mâna dreaptă ținea unn revolver marca S.T.M. îmbrăcat în haine gri și pardesiu de asemenea gri cu vergi, ghete negre și pălărie, maron la percheziția făcută s-a găsit asupra lui mai multe notițe, scrisori și carte de membru nr. 10436 a soc. funcționarilor publici cu numele D. Demetrescu-Buzău, ajutor Grefier Casație, precum și suma de lei 943 (nouă sute patr. Și trei) într-un portmoneu de culoare neagră tot asupra-i s-a mai găsit un ceasornic de aur fără capac și 2 chei".[1]

Cumnatul celui decedat, chemat să identifice cadavrul, declară că sinucigașul „suferea de nervi în ultimul grad", și acesta e motivul care l-a determinat să-și curme viața. La Institutul Medico-Legal, se constată fractura craniului prin armă de foc. O a doua cauză a morții, mai depărtată, motivând actul sinuciderii, este și ea preconizată: Era neurastenic.[2]

Un ziarist de la Dimineața (25 mai 1923) dezminte versiunea oficială: necunoscutul și-a tras glonțul în partea stângă a pieptului, perforându-i inima și ieșind apoi prin spate.

Gestul extrem s-ar fi datorat unei paralizii ce-o căpătase de câtva timp și care îi transformase viața într-un adevărat chin. Despre boala aceasta nu se știu prea multe lucruri, la Iași, în timpul războiului suferise de febră recurentă, sora lui Eliza Vorvoreanu îl știe mereu sănătos, amintindu-și doar un leșin în baie. Ca în *Pâlnia și Stamate,* neurastenicul Urmuz va fi crezut, poate, că murind are toate șansele să pună mâna pe cealalată jumătate a lucrului în sine.[3] Însă nu boala l-a doborât pe Urmuz, eroii lui, adevărați monștri, nu sunt bolnavi, chiar și atunci când sunt atinși de un rău care le determină descompunerea.

Urmuz, în ultimii săi ani era tot mai afectat de vidul interior care se căscase în el, de o golire de sens a cuvintelor și actelor proprii. Înainte de a-și pierde viața, viața sa își pierduse rostul. Și, nu numai viața sa, ci viața în sine. Începe acuma să-l chinuie inutilitatea existenței

[1] Nicolae Balotă, Urmuz, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 29
[2] Ibidem.
[3] Aurel Sasu, Cum mor scriitorii români, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p. 273

umane: supunerea oarbă unui destin pe care omul nu-l poate înfrânge. Începuse să-l chinuiască absurditatea creației omului: Să fii creat ca puterea ta de muncă s-o închini agonisirii creației zilnice, să-ți irosești timpul destinat vieții, pentru menținerea trupului supus morții. Ar fi trebuit ca tot ceea ce ți s-a dat mai bun, mai frumos – viața – să fie sortită făuririi operelor de artă, închinată științei, binelui, frumosului, adevărului, - omul însuși devenind creatorul vieții lui.[4]

A dat dovadă de o înaltă conștiință artistică, conștientizare care a provocat, probabil, și clipele de intensă criză trăite înainte de apariția primelor proze.

Cu două săptămâni înainte de a-și lua viața scrie o scrisoare surorii Lizica din care nu se străvede niciun gând sinucigaș, fiind același frate cumsecade:

*„Dragă Lizico,*

*Îți mulțumesc mult ție și lui Virgil pentru bunele urări ce-mi faceți de ziua onomastică.*

*Rândurile drăguțe ale lui Gicu mi-au făcut de asemenea multă plăcere...Vă fac și eu din toată inima cele mai frumoase urări de sănătate și de voie bună...la toți.*

*Cred că nu ai luat în nume de rău că, înapoindu-mă din Timișoara, nu m-am putut opri la Mehadia...Era în ajunul zilei când trebuia să fiu prezent la serviciu și nu mai aveam timpul necesar. Cu altă ocazie mă voi achita pentru invitația primită – cu multă plăcere. Fiind acum în ajun de a cere lichidarea succesiunii iubitei noastre surori Letiția. Îți voi trimite în curând o scrisoare lămuritoare".*[5]

Starea de neliniște, agitație, perfecțiunea spre care aspira este surprinsă astfel de Tudor Arghezi*: „În vreme ce știa că se culege proza lui în tipografie a trăit o săptămână atroce. Se scula în toiul nopții și trimitea câte o scrisoare foarte urgentă, ca să mai întrebe dacă virgula de după un că nu ar fi fost mai bine să fie trecută înainte. L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu miez în proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare; îndemnându-mă când să o public și când s-o distrug; când să o însoțesc de o notă elogioasă, când să-l înjur. A corupt lucrătorii din atelier ca să-i schimbe fraze și cuvinte, pe care a trebuit să le restabilesc, redactările anterioare fiind cu certitudine mai bune".*[6]

Urmuz cunoaște o fericitoare decompresiune după tensiunea din săptămâna tipăririi textului. Satisfăcut, exagerându-și mult semnificația actului, își arată bucuria, recunoștința, trimite bomboane și garoafe.[7]

Proza sa schimbă coordonatele esențiale ale prozei tradiționale, fiind inovativă în definirea noțiunii de literatură și cunoscând răsturnări în special în sfera limbii, a relațiilor semantice prin ambiguizarea termenilor.

În maniera sa grotescă, Urmuz ne sugerează că, bazată pe un mecanism al stereotipiilor reluate la infinit, literatura de factură clasică nu i se mai adresează spiritului și, ca, atare, devine imposibil de asimilat.[8]

Viziunea lui Urmuz asupra lumii este ilustrată îndeosebi în *Pâlnia și Stamate*, în ultima secțiune a textului prin enunțul care o deschide: *„Fericirile mari sunt întotdeauna de scurtă durată..."*[9], astfel asemenea lui Stamate, autorul paginilor bizare privește universul cu ironie și indulgență.

[4] Urmuz, Pagini bizare, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2008, p. 30-31
[5] Ibidem, p. 112-113
[6] Tudor Arghezi, Medalion „Urmuz" în Urmuz, Pagini bizare, ediție îngrijită de Saşa Pană, Editura Minerva, București, 1970, p. 114-115
[7] Urmuz, Pagini bizare, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2008, p. 28
[8] Ibidem p. 14
[9] Ibidem p. 45

Absurdul și grotescul personajelor create de Urmuz se regăsesc în convingerile acestuia despre viață și moarte, scrierile sale având un substrat moralizator. Se identifică cu personajele sale, care relevă singurătatea, agonia, neliniștea, continua căutare a sinelui, parodiază retorica tragediilor antice și clasice. Sintetizând niște ființe hibride, jumătate oameni, jumătate obiecte, Urmuz se dovedește un Arcimboldo modern, iar diableriile sale niște arcimbolderii în care ludicul se întâlnește în mod fericit cu profunzimea unui spirit de excepție.[10]

Lumea este văzută ca fiind mohorâtă, întunecată, așa cum reiese din paginile romanului *Pâlnia și Stamate*: *„Trebuiește însă reținut că această cameră, veșnic pătrunsă de întuneric, nu are uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea dinafară decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în toiul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit și inutil..."*[11]

Starea de fericire, Nirvana, se află situată lângă băcănia din colț, paradoxal ca un fel de interiorizare a acestei stări, bine ascunsă înăuntrul sinelui, lăsată să evadeze doar rareori.

Sinuciderea scriitorului este reliefată și relevată și de sinuciderea unui alt personaj Turnavitu, sensibil, măcinat de angoase și frământări, din scrierea *Ismail și Turnavitu*: *„Fire afară din cale sensibilă și neputând suporta o atare umilință, disperat, Turnavitu își puse în aplicare funestul plan al sinuciderii, după ce avu însă mai întâi grijă să își scoată cei patru dinți canini din gură..."*[12]

Viziunea asupra literaturii este redată în scrierea *Algazy&Grummer*: *„Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cârpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare și câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav și, sub plapomă, le mâncă singur pe furiș...Algazy, simțind, intră după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat"*.[13]

Predispoziția spre tristețe, moarte, este exprimată în *Însemnările lui Urmuz*, percepția asupra binelui și a răului, incertitudinea asupra vieții și a morții, neputința de a schimba ceva. Nu știm ce e în viața după moarte, dar e sigur că lumea noastră nu poate fi ultimul cuvânt al creațiunii, e deci o stare de tranziție.[14]

Poate că prin sinucidere caută și crede că va găsi cuvântul suprem al creațiunii, fiind convins că numai așa va putea găsi binele din lumea viitoare, un bine activ, așa cum îl definește.

Își exprimă convingerea că numai prin suferință se ajunge la purificare: *„Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ți mereu suferința. Acel care le cunoaște și știe să mulțumească pentru asta, acela rămâne creditor privilegiat al lui Dumnezeu"*.[15]

Paradoxal, aproape de sinucidere, în Iunie 1914, scrie gânduri închinate revolverului: *„Suveran al lumii, trebuie să mă închin ție, căci fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost; iar tu ești cel care poți dispune cum vrei de acel creier!...Tu ești deci Zeul cel mai puternic!..."*[16]. Îl obsedează moartea, acasă vorbește numai despre moarte.

O adevărată obsesie a sinuciderii se află în universul fictiv al lui Urmuz, personajele sale își aleg moartea și dispar.

[10] Ibidem, p. 30-31
[11] Ibidem , p. 39-40
[12] Ibidem, p. 52
[13] Urmuz, Pagini bizare, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2008, p. 72
[14] Ibidem, p. 99
[15] Ibidem, p. 100-101
[16] Ibidem, p. 103

Plictiseala, lipsa de încredere în el sunt exprimate, de asemenea și în corespondența pe care o are, într-o scrisoare către sora lui Letiția afirmă că a fost prea ocupat și prea necăjit: *„Am fost prea ocupat și prea necăjit. În orașul ăsta insipid devine cineva plictisit chiar de el însuși și chiar fără motive. Aștept să sosească mai repede august pentru a-mi lua concediu”*.[17]

Urmuz are obsesia locurilor comune în care cade orice descripție sau narațiune și renunță să mai lupte cu mecanismul scrierii. Conștient de tirania acestuia, încearcă să-și afirme libertatea spiritului, acceptând constrângerea și supunând-o deriziunii. E ca și cum cineva s-ar strădui să-și manifeste revolta față de poruncile unui stăpân autoritar, executându-le cu o aplicație desăvârșită și demonstrându-le tocmai absurditatea.[18]

Toate fotografiile lui Urmuz ni-l înfățișează privind în gol, ochii stinși au privirea vidă a unor idoli orientali, chiar și fotografiile din tinerețe revelează neantul interior sub masca dezabuzată. La 25 septembrie 1915 îi trimite surorii sale, Lizica, o fotografie a sa, în uniformă de sublocotenent, iar pe verso scrisese câteva rânduri: *Scumpă, Lizico, îți trimit chipul meu...cazon deși cam nereușit*.[19]

Arată, de timpuriu, o înclinație spre muzică, aceasta, se pare, că ar fi fost vocația sa reală. Dar, tatăl său îi disprețuia pe lăutari și când era surprins de acesta cântând la pian, auzea cuvintele: *„Ia cartea și învață, n-oi fi vrând să ajungi lăutar!”*[20]

După sora lui Urmuz, marea suferință a vieții fratelui ei a fost pricinuită de faptul că i s-a interzis studiul muzicii, căci muzica era pasiunea lui, idealul vieții lui. Ar fi dorit să ajungă compozitor de muzică clasică.[21]

Neputând să-și urmeze calea, să se desăvârșească în domeniul muzicii, să asculte ritmul ei pe partitura vieții, s-a interiorizat, de aici pornind destinul frânt al omului Urmuz. Și-a ascultat tatăl, înscriindu-se la medicină, dar a abandonat-o repede, neputând face față disecțiilor. Se înscrie apoi la facultatea de drept, dar nici aceasta nu o face cu pasiune: *„adormea citind compendii, compulsând pandecte, și ai săi îl descopereau cu capul căzut pe masă, negru de funinginea lămpii cu gaz”*.[22] Nu era făcut pentru meseria de judecător, așa cum afirma sora lui, Eliza Vorvoreanu.

Cu siguranță, această neîmplinire pe plan profesional, a fost punctul de plecare în decizia finală, sinuciderea. Muzica i s-ar fi potrivit mai bine firii lui, tăcute, supuse, timide, ar fi putut să-l poarte mai ușor prin viață, să-i dea trăire, să-l ajute să scape de acele inhibiții care îl stăpâneau atunci când se afla în societate. Avea puțini prieteni, era foarte susceptibil, iar cu femeile era timid, de altfel nu-și va întemeia niciodată un cămin, fiind împotriva căsătoriei, se simțea cu adevărat fericit între zidurile familiare, având chiar explozii de voioșie când era printre ai săi.

Acceptă un post de grefier ajutor la Înalta Curte de Casație din București, numai pentru ca să poată asculta muzică bună, și...poate, pentru că mai spera să studieze armonia, compoziția și, după moartea tatălui, să-și schimbe întreaga existență. Urmuz, grefier!...două noțiuni ce nu se împacă – exclamă cu dureroasă ironie Eliza Vorvoreanu – Scria, scria, copiind dosare. Noaptea târziu, schița printre ele portative cu note muzicale. Își dădea seama că și-a ratat viața, și aceasta, datorită ascultării oarbe față de părinții săi, poate, în parte și lipsei lui de voință, timidității lui, fricii de opinia publică.[23]

[17] Ibidem, p. 108
[18] Ibidem, p. 143
[19] Nicolae Balotă, Urmuz, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 10
[20] Ibidem, pag. 13
[21] Ibidem, p. 12
[22] Ibidem, p. 14
[23] Nicolae Balotă, Urmuz, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 16-17

Micile neajunsuri, greutățile nebănuite o dată cu izbucnirea războiului, grija pentru familie, încercările neizbutite de a crea, în sfera muzicii, plictisul slujbei de grefier, totul se depunea pe făptura lui. Toate tenativele lui par sortite eșecului. Era poate, târziu: „ochii lui verzi-căprui nu mai râdeau. Uitaseră de ghidușii și glume". Dar este tot mai închis, mai predispus spre meditații morocănoase, spre un ursuzlâc comic.[24]

*„Între frați și surori...râdea făcând fel de fel de șotii verbale. Râdeam împreună cu el, dar la apropierea unor pași autoritari, ne împrăștiam ca potârnichile, mulțumindu-ne să ne spunem între noi: Lasă-l în pace, astea sunt de-ale lui Mitică, miticiene".*[25]

În ajunul sinuciderii, l-a căutat pe prietenul său, doctorul Traian Popescu, care a fost prea ocupat pentru ca să-l poată asculta și căruia voia să-i spună ceva între patru ochi. La despărțire, Urmuz i-ar fi spus: „Îți va părea rău că n-ai vrut să stăm de vorbă".

Ca și făpturile sale care aleg, ca loc al dispariției lor, marea, nemărginirea naturii, Urmuz, a ales noaptea, și boschetul lipsit de verdeață din parcul întomnat. Ca și Stamate care s-a suit în căruciorul cu manivelă îndreptându-se spre capul misterios al canalului și, mișcând manivela, unealtă tehnică permițându-i dispariția, micșorându-și mereu volumul, căuta să pătrundă și să dispară în infinitul mic, tot astfel Urmuz a utilizat unealta suverană, revolverul, pentru ca să-și atingă punctul de la infinit, cum numea el obiectivul acela râvnit și de neatins, la soare-apune, către care îi plăcea să se îndrepte, în plimbările sale vesperale.[26]

## BIBLIOGRAPHY


Amery, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morții liber alese*, traducere de Corina Bernic, Editura ART, București, 2012

Arghezi, Tudor, *Medalion „Urmuz"* în Urmuz, *Pagini bizare*, ediție îngrijită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970

Butoi, Tudorel, *Sinuciderea un paradox*, Editura Științelor Medicale, București, 2001

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970

Minois, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002

Roll, Ștefan, în Orizont, anul II, nr. 8, 1946, *Jurnalul sinuciderii*

Sasu, Aurel, *Cum mor scriitorii români*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017

Urmuz, *Pagini bizare*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2008


[24] Ibidem, p. 20
[25] Ibidem, p. 21
[26] Nicolae Balotă, Urmuz, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 32-33

## *ROMANIAN LITERATURE IN THE COMMUNIST PRESS*

**Mihaela Adina Rusu**
**PhD Student, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: During communist period, the eventuality of our society has been influenced by a well-defined time and space, but also by a form of implementing a new ideology, a discourse embodied in stereotyping and why not, even excessive schematization, a "falsehood of lies", thus suppressing true opinion of the writers and imposing moral behaviors that limited progress, knowledge, aesthetic and linguistic creativity or a possible desired broadening of the cultural, political and ideological horizon. The present paper has as a starting point the hypothesis according to which the political ideology enslaved literature and press, influenced interpersonal behavioral relations and the linguistic act, distorting the reality of a community.*

*Keywords: literature, communist press, prohibition, manipulation, censorship.*

Imediat după anul 1944, în vederea edificării noii culturi socialiste, trebuia depus un efort susținut pentru a curăța terenul, pentru a face loc noii realități socio-politice, pentru crearea unei lumi noi, comuniste. În acest context, a început epurarea scriitorilor și a operelor. Era vizat tot ce era considerat antisovietic și, deci, etichetat drept fascist. A fost o perioadă extremă, de epurări, sancțiuni, interdicții, defăimări, ridicarea dreptului de a profesa, ajungându-se chiar și la arestări, stabilirea de domiciliu obligatoriu și alte forme de represiune, de ordin fizic și psihic.

Perioada cuprinsă între anii 1953-1957 este îndeobște cunoscută sub denumirea de „destalinizare formală". E perioada în care, ulterior morții lui Stalin, comuniștii români, în frunte cu Gheorghe Gheorghiu-Dej, au jucat pe cartea unui spectacol al destalinizării. Realitatea era că politica continua să fie una stalinistă, însă de data aceasta fără umbrela marelui Stalin. Dezghețul practicat de Hrușciov în URSS urma să fie aplicat și la noi, resimțindu-i-se rapid efectele cu preponderență în zona cultural-artistică, care a fost puternic asuprită după 1948. Din această relaxare, mărinimie culturală, putea reieși un semnificativ capital de ordin propagandistic, intelectualii fiind atât de plăcut surprinși de noua turnură a lucrurilor încât să ajungă să fie mulțumiți, fericiți cu această neașteptată, chiar dacă minoră, relaxare.

Relaxarea a constat, la nivelul societății, în mai multe măsuri, toate cu un caracter neașteptat de pozitiv pentru societate. Este vorba de desființarea cartelelor alimentare, urmărindu-se a se diminua pe cât posibil penuria alimentară.

De maxim impact a fost decretul de grațiere din anul 1955, pe motive umanitare, a unor condamnați pentru delicte politice minore. Includem aici un număr mare de persoane, majoritatea condamnate la ani grei de temniță pe motive din cele mai absurde. Impactul social a fost puternic. Societatea se afla atunci față în față cu aceste victime ale unei represiuni absolut barbare. Chiar dacă puțini erau dispuși să își împărtășească experiența carceralã, însăși simpla vedere a acelor corpuri scheletice și a acelor minți temătoare și precaute constituie un exemplu viu și chiar un instrument de intimidare.

Relaxarea se simte și în relațiile internaționale, regimul fiind atunci dispus să reînnoade schimburi, inclusiv de natură culturală, și cu state din afara sferei de influență sovietică. Astfel se explică brusca permisivitate de a publica studii de literatură universală, de a tipări cărți importante din literatura universală, dar și de a se efectua traduceri din autori clasici. Era vorba doar despre o portiță, prin care însă penetra rapid aerul proaspăt al unei alte literaturi decât cea promovată, impusă metodic de regimul comunist.

Tot atunci a avut loc și regândirea valorilor literaturii române. Au fost reconsiderate listele și interdicțiile. Titluri și autori interzișI anterior erau revalorificați și cărțile interzise reapăreau, însă cu conținutul grav amputat, denaturat, expurgat, reținându-se doar acele titluri sau acele părți din operă care nu erau considerate periculoase.

Unii intelectuali au fost recuperați și antrenați în procesul culturii, fiind încadrați și titularizați în sistemul de învățământ, însă pe posturi modeste și cu rezerve și condiții subînțelese, toți conștienți de ceea ce putea urma în cazul în care nu se conformau așteptărilor.

În cazul scriitorilor, lor le era impusă delimitarea de trecutul necorespunzător, pe care urmau să îl critice în noile scrieri, fiind totodată stimulați să prezinte și să laude noile realități socio-politice.Pe de altă parte, tinerii scriitori erau sfătuiți, li se recomanda să modernizeze literatura, să își folosească tinerețea și puterea creatoare pentru a primeni literatura română. Tuturor li se cerea să se lepede de așa-numita închistare de tip stalinist și de dogmatismul aferent acesteia, să se desprindă de trecut și să devină creatori, promotori ai noului.

Toate aceste măsuri binevenite, chiar dacă superficiale, au fost atribuite viziunii lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Toate excesele care au caracterizat perioada anterioară erau atribuite, puse în cârca vechii grupări conducătoare, reprezentată de elemente acum considerate nocive, străine de sufletul românesc: Ana Pauker, Vasile Luca și Teohari Georgescu. Concluzia era însă una singură: partidul nu a greșit, el nu era autorul acelor atrocități, vina a fost exclusiv a acelor elemente deviaționiste, care nu au urmat linia partidului, ci, dimpotrivă, prin acțiunile lor dușmănoase, i-au adus grele prejudicii.

Superficialitatea acestei relaxări, caracterul său de suprafață devenea curând limpede chiar și pentru cei mai entuziaști, fără ca asta să adumbrească semnficativa gură de aer liber inhalată cu atât nesaț:

„*Nu vor trece însă decît cîteva luni pînă cînd se va dovedi că agitația scriitorilor în jurul libertății de creație și polemicile ce păreau fertile n-au fost decît un spectacol și o formă reușită de manipulare. Se poate spune astăzi că am avut de-a face după 1953 cu o dedogmatizare inconsecventă și perfidă.*

*Pentru dogmatismul, didacticismul și schematismul impus literaturii chiar de propaganda de partid, în etapa stalinismului integral, s-au găsit cîțiva țapi ispășitori și s-a lansat teza că Dej intuise de mult consecințele și prevăzuse măsuri.*”[1]

Perioada aceea a fost semnificativă din punct de vedere literar întrucât a marcat recuperarea unor nume mari ale literaturii române, ale căror opere au reușit să ajungă din nou la marele public, este vorba de Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia sau Ion Agârbiceanu.

Relaxarea a adus cu sine și apariția unor scrieri de certă valoare literară, rezistente în timp: Marin Preda – *Moromeții*, Eugen Barbu – *Groapa*, Petru Dumitriu – *Cronică de familie*, George Călinescu – *Enigma Otiliei* sau Titus Popovici – *Străinul*.

Această perioadă de recuperare a forțelor a fost întreruptă brusc, sub influența factorilor externi. Mișcările de rezistență sau protest din țările vecine, în special revoluția din Ungaria din 1956, au alertat autoritățile asupra pericolului relaxării controlului.

Sub acest pretext a început o nouă perioadă draconică, cea dintre anii 1957-1964, marcând o revenire, resurecție a dogmatismului:

„*Revoluția din Ungaria și schimbarea contextului politic au avut drept consecință resurecția dogmatismului în cultura română. Partidul a dat semnalul reluării războiului împotriva rămășițelor claselor exploatatoare, a intelectualilor care elogiaseră revolta eroică a poporului maghiar, modul de viață și cultura occidentală. Un nou val de arestări și de*

1 Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 145.

*procese politice a răspîndit spaima în lumea oamenilor de cultură români, care descopereau că teroarea politică este imanentă regimului și nu a dispărut odată cu ieșirea din istorie a lui Stalin.*"[2]

Între anii 1958-1959 a avut loc un nou val de arestări, acuzația fiind de această dată, preponderent de uneltire împotriva ordinii sociale.

Nici lumea cultural-artistică nu era scutită de represiune, aceasta abătându-se asupra ei, o dată în plus, cu un plus de agresiune. Anul 1960 marchează procesul *lecție* al așa-numitului Lot Noica-Pillat, incluzând intelectuali de marcă, în frunte cu cei doi, alături de care îi putem enumera pe Nicolae Steinhardt, Sergiu Al-George, Vladimir Streinu, Marietta Sadova, Păstorel Teodoreanu sau Arșavir Acterian. Toți au fost condamnați, dispunându-se totodată confiscarea averii și degradarea civică.

Bibliotecile, al căror vast fond enciclopedic le transforma în zone extrem de periculoase, primeau noi directive, urmând a aplica o secționare, partajare în fonduri uzuale, documentare și speciale, acest din urmă termen era menit a înlocui, sub aparența inofensivă, realitatea mai vechii biblioteci etichetate drept „interzisă", respectiv lucrările al căror material era considerat dușmănos, fascist, antidemocratic, anticomunist. Epurarea fondurilor, continua, așadar, însăși această teamă de cuvântul scris stând dovadă importanței lui. Pe acest fond restrictiv, creația literară era supusă unui nou proces regresiv, mai greu de acceptat acum, după ușoara undă de relaxare:

*„Înăbușirea în sînge a Revoluție maghiare și revernirea la mijloacele de supraveghere și de presiune ideologică din vremea bolșevizării României au întîrziat cîțiva ani procesul recuceririi esteticului. Consolîndu-se cu situația și neașteptînd vremuri mai bune, scriitorii aflați în plină ascensiune și în momentul fecund al vieții lor au publicat ce au putut să publice: cărți în care se observă concesiile ideologice, dar și străduința de a le limita. Regresul este evident, dar nu dramatic.*

*Cei care căpătaseră de curînd anumite „drepturi" în ochii autorităților și care, în pofida ostilității criticii dogmatice, se impuseseră ca reprezentanți ai literaturii vremurilor noi tipăresc totuși cărți, dar acestea sunt puține și de valoare modestă."*[3]

Autorii consacrați continuau să creeze și să publice. Însă creațiile lor erau de o factură clar mai modestă, subiectele mai puțin interesante și mai cuminte abordate, rămânând totuși lucrări cu valoare artistică certă, însă sub nivelul așteptărilor. Putem aminti aici: Marin Preda – *Risipitorii* sau Eugen Barbu – *Șoseaua Nordului*, dar și unele creații ale lui Arghezi sau Zaharia Stancu.

Tinerii poeți, adepți ai modernismului, au suferit un recul, erau mai puțin tipăriți și mai supuși criticii pentru formulele neconvenționale de abordare și de prezentare a materialului artistic. Cu toate acestea, continua, cu nenumărate precauții, reintroducerea treptată în circuitul literar a clasicilor români și străini.Una peste alta, a fost o perioadă de derută, în care un aspru îngheț pare a se fi reinstalat peste un dezgheț timid și atât de binevenit. După această perioadă relativ confuză, a urmat o nouă etapă de relativă liberalizare, anii 1964-1971.

Noua etapă a debutat în 1964, când s-a făcut simțită o schimbare în politica Partidului Muncitoresc Român, precum și o modificare în ordinea priorităților propagandei. Toate acestea au dus la un climat de creație puțin diferit, în care se accelera procesul de dezideologizare a literaturii. Rapiditatea acestuia stătea mărturie dorinței de a recupera timpul pierdut. Tendința era mai vizibilă în poezie, în timp ce în proză părea a fi un proces mai lent, dar temeinic:

2 *Idem*, p. 239.
3 *Idem*, p. 240.

„*Un fapt esențial și ireversibil s-a produs. Anul 1965 poate fi considerat anul trezirii celor mai mulți scriitori din somnul dogmatic, anul unei cotituri conștiente în activitatea lor. E prima dată cînd mulți dintre cei care serviseră sub steagul dogmatismului proletcultist și al realismului socialist se rușinează să mai scrie așa cum scriseseră pînă atunci. Acesta e cel mai important cîștig pe care îl înregistrează literatura după aproape două decenii de umilințe și degradare.*”[4]

Ambiguitatea ideologică și dorința de normalitate au contribuit decisiv la recuperarea literaturii de calitate în detrimentul celei aservite ideologic:

„*Accentul s-a putut deplasa, încet, dar sigur, de pe mesajul ideologic pe literalitate și pentru că scriitorii nu s-au mai confruntat cu privirea necruțătoare a criticilor de partid. Puterea acestora a scăpătat și chiar din rîndul lor se recrutează cîțiva din adepții individualității creatoare, a varietății formulelor, a tipologiilor românești și a lărgirii sferei realismului. Cei care au virat spre literatură, favorizînd desprinderea de realismul socialist și redeschiderea culoarului prozei veritabile, s-au putut prevala de unele pasaje ale tezelor marixst-leniniste bune la orice (la bine și la rău). Dar și dacă ar fi folosit aceleași teze în sens interdictiv (ca pînă atunci) – și au fost destule tentative -, consecințele ar fi fost nule sau, în orice caz, nu ar mai fi atras după ele măsuri punitive. Vremea presiunilor administrative trecuse și prozatorii au băgat de seamă că, oricât ar lătra cîinii de pază ai regimului, ființa lor, fizic vorbind, nu mai era amenințată grav.*”[5]

Conștienți de pericolul la care se expuneau, dar, de asemenea, și de faptul că acest pericol și-a mai pierdut din intensitate, scriitorii își recăpătau forța, suflul, nemaifiind dispuși să urmeze linia deja trasată. Atitudinea lor hotărâtă a atras de partea lor și majoritatea criticii, ajungându-se la o colaborare benefică, în slujba literaturii de calitate. Scriitorii creau liberi, ieșind de sub teroarea temelor majore, impuse cu obstinație, libertatea de mișcare fiind asigurată și de complicitatea criticii, care își suspendă critica deseori complet nocivă și supresivă. Nu mai puțin, continua să se accentueze fractura dintre scriitorii obedienți și cei supuși canoanelor estetice. Scriitorii suspuși și aserviți politic continuau să creeze în spiritul dorit, o literatură supusă, încadrată în schema dorită, supusă imperativelor momentului. Cea mai importantă contribuție revine generației tinere de poeți ce se afirma, dornică să redea normalitatea literaturii, să o reînscrie pe traseul unei evoluții firești, dincolo de orice imperativ politic.

1965, anul în care a murit Gheorghe Gheorghiu-Dej, a fost un nou moment-cheie, urmare al căruia are loc dezicerea de vechiul regim. În cadrul unor plenare ale partidului a avut loc denunțarea abuzurilor acestui regim, deschizându-se calea spre demascarea și dezvăluirea unor adevăruri dureroase despre această perioadă, care urma fie denumită ca „obsedantul deceniu”. Relaxarea din 1965 provine și din mersul general al societății, era un fenomen care se petrecea în majoritatea statelor, în România evoluând mai încet:

„*Trebuie precizat că această evoluție binevenită nu poate fi pusă neapărat în legătură cu moartea lui Gh. Gheorghiu-Dej, care survine la 19 martie 1965. Procesul începuse (...) ceva mai demult. Cauzele reale care au determinat autoritățile de partid și de stat să permită această schinbare vor rămâne probabil mult timp necunoscute. Ea ar putea fi pusă în legătură cu un proces similar inițiat în U.R.S.S. de către N. S. Hrușciov după Congresul XX, precum și cu faptul că în alte țări socialiste situația era mult mai puțin rigidă decît în țara noastră. România a fost și a rămas, în toată acea perioadă, una din țările cu cel mai sever regim.*”[6]

4 Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii: eseu politologic*, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 82.
5 Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 265.
6 Marin Nițescu, *op.cit.*, p. 81.

Și, de această dată, sub mantia scuzei acțiunilor fostului lider, a fost posibilă prezentarea fostelor acțiuni represive, considerate tot abuzuri ale liderului, nu greșeli ale partidului. Scriitorii au profitat însă de acest prilej și s-au avântat în scrieri tot mai îndrăznețe și inspirate. Noul lider, Nicolae Ceaușescu, noul conducător al partidului, conștient de popularitatea noilor scrieri, nu a impus presiuni. A patronat doar situația și s-a delimitat de trista carieră a antecesorului său:

„*Un gest tipic comunist și de o speță jalnică (doborîrea cultului defunctului conducător de către noul conducător avid de putere și în căutare de aderenți) a fost interpretat de intelectualii români ca semnul apariției unei conjuncturi politice norocoase. Părea un îndemn la eliberarea de trecut, de minciună și de frică și foarte mulți scriitori au crezut într-o schimbare radicală a climatului artistic, cu atît mai mult cu cît ea era corelată cu deblocarea sentimentului național. Anotimpul spaimelor, care durase 16 ani, lăsa locul, nu-i așa, unei zodii luminoase, eliberatoare de energii și guvernate de speranța unor și mai profunde schimbări. De aceea prozatorii au creat, cîțiva ani buni după 1965, sub fantasma libertății, ca și cum nimic nu ar mai fi putut stăvili avîntul creației, mersul literaturii spre ea însăși.*”[7]

În acest nou cadru, și grupul scriitorilor aserviți comandamentelor considera potrivit să profite de noul dezgheț și să își diversifice tematic și stilistic scrierile. Se profila o literatură axată pe dezvăluiri, ale unor realități crâncene, doar că autorii profitau pentru a omagia noul conducător, în persoana cărora identificau persoana care i-a salvat de temerile anterioare, care a pus capăt crimelor, atrocităților, greșelilor predecesorilor săi. Printre cei care au făcut carieră în acest mod îi putem menționa pe Platon Pardău sau Corneliu Leu.

Din punct de vedere al conținutului, scrierile continuau să marșeze pe dihotomia negativ-pozitiv, pe poziții iremediabil opuse, însă completate cu nuanțe mai profunde, care lărgeau sfera tematică și modalitatea de abordare și prezentare a subiectelor, respectiv complicațiile de natură erotică, problemele de conștiință, dar și descrierea mediului familial și social pentru a contrui tabloul complet al personajelor. A fost o creștere în profunzime și o lărgire a arealului tematic.

De o prețuire aparte se bucura și tematica istorică națională, afirmarea vitejiei și patriotismului de care au dat dovadă personajele istorice de-a lungul istoriei poporului român, atitudinea lor intransigentă era menită a fi model pentru generațiile care urmau. Maeștrii ai scrierilor cu caracter istoric, patriotic sunt Mihail Sadoveanu, dar și Dumitru Almaș, ale cărui povestiri istorice, adresate preponderent copiilor, au fascinat generații întregi de copii.

În actualul context, continuă să fie tolerați, să creeze și să publice Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Marin Sorescu sau Eugen Barbu, care publică acum romanul Principele, considerat o dovadă de cert talent, dar și un act de curaj prin tematica abordată. Se afirmau noi talente, în special în domeniul poeziei, cum ar fi avangardistul Dumitru Țepeneag sau Sorin Titel. A fost perioada în care s-a impus și Nichita Stănescu, cel care a profitat de momentul politic pentru a reda poeziei funcția ei pur estetică.

Între anii 1971-1989 se consemnează anii naționalismului comunist. Și referitor la această perioadă poate fi identificat un moment-cheie. De această dată este vorba despre „tezele din iulie”, care au fost făcute publice în vara anului 1971 și prin care se proclama „îmbunătățirea activității ideologice”, ducând la o nouă etapă de represiune, de redogmatizare a literaturii române, un al doilea asemenea proces, după cel ulterior revoluției maghiare din 1956. Acestea surveneau după vizita lui Nicolae Ceaușescu, în luna mai a anului 1971, în China și Coreea de Nord. Cele observate acolo se potriveau cu propriile aspirații de întărire a puterii proprii, precum și cu dorința sa de a se debarasa de persoanele nedorite din anturaj. Pentru lumea cultural-artistică acest nou moment de cotitură, de nouă

7 Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 268.

schimbare bruscă a politicii culturală, de opresiune, a reprezentat un nou șoc, dar și un moment al adevărului, în care climatul a devenit aspru, neiertător. Au urmat noi momente de introducere de restricții, putând enumera aici o nouă lege a presei, din 1974, care stabilea subordonarea actului jurnalistic față de interesele de partid. S-a trecut la scoaterea din circulație a scrierilor autorilor plecați în străinătate, cum a fost cazul lui Dumitru Țepeneag sau Petru Popescu. La nivelul actului artistic, un moment de răscruce a fost interzicerea piesei *Revizorul*, spectacol pus în scenă de Lucian Pintilie, care, de altfel, a plecat și el în străinătate cu prima ocazie. Toate acele măsuri au fost luate în timp ce la suprafață se petreceau acțiuni cu caracter aparent democratic, cum ar fi pompoasa desființare oficială a instituției cenzurii. În fapt a avut loc o înăsprire a acestui control, ale cărui ramificații au fost extinse:

„*Paradoxal, semnalul înăspririi controlului asupra culturii a fost gestul desființării oficiale, în 1977, de către Ceaușescu, a instituției ccenzurii (Comitetul pentru presă și tipărituri), fapt ridicat în slăvi de propagandă. Realitatea era cu totul alta: în schemele de personal ale județenelor de partid au apărut imediat posturi noi ocupate de funcționari care cenzurau cărți și publicații, fiecare revistă transformîndu-se în oficină de cenzură.*”[8]

Practic, a avut loc transferul cenzurii de la nivel central la toate nivelurile subsecvente, scrierile trecând prin nenumărate încercări și trieri până când reușeau să fie publicate. Fiecare editură avea acum un cenzor în redacție. Securitatea însăși veghea să nu se scrie și difuzeze lucrări nexorespunzătoare, urmărind un număr impresionant de ziariști, editori, scriitori:

„*Dacă pentru Securitate niciun scriitor nu este inocent, pentru cenzură niciun text nu este inocent. Obiectul său de studiu și de verificare îl constituie textul candidat la publicare. Textele care circulă clandestin și fraudulos (literatură în samizdat, scrisori de protest, texte trimise pentru publicarea în străinătate sau pentru citirea lor la postul de radio „Europa liberă”) sunt de competența Securității. Cenzura lucrează cu textele la vedere, din toate domeniile, cu cărțile pe masă, propuse de ziare, reviste sau edituri.*”[9]

Textul parcurgea un itinerar care prevedea trei etape, toate dificile: prima fază, obținerea aprobării „bun de cules” – aprobarea de la editură ca manuscrisul să plece la tipografie; urmată de „bun de tipar” – aprobarea, dreptul de a multiplicia manuscrisul în numărul de volume prevăzut și etapa finală: „bun de difuzare” – aprobarea de difuzare a cărții în librării și biblioteci. Era un traseu anevoios, care lua enorm de mult timp, presupunea mulți nervi și risipă de energie pentru negocierile cu privire la anumite pasaje, formulări, situații care trebuie fie eliminate, fie modificate, fie escamotate. În perioada cultului conducătorului, a cultului ceaușist, s-au atins culmi ale absurdului și ale grotescului greu de imaginat. Totul era corelat de imaginea lui. Tot ce era bun era datorat sau conform ideilor sale geniale, deschise, progresiste. Tot ce era greșit, rău, era în completă contradicție cu ideile, părerile tovarășului. De altfel, părerile tovarășului Nicolae Ceaușescu despre indiferent ce, trebuiau expuse pe larg, prezentate generos și în mod elogios:

„*Potrivit unor surse de încredere, Nicolae și Elena Ceaușescu supravegheau personal conținutul lozincilor și versurilor care exprimau presupusul entuziasm spontan al maselor față de ei. O dată dezlănțuit, mecanismul cultului a căpătat o dinamică proprie și a devenit o trambulină pentru pseudointelectuali și carieriști de profesie, care alimentau setea de glorie a secretarului general. Autoamăgirea narcisistă a devenit o normă socială de comportament, în timp ce criteriile tradiționale ale bunului-simț și-au pierdut valabilitatea.*”[10]

Dacă ideologia sa era fără cusur, perfect formulată și atotcuprinzătoare, la fel trebuia să fie și apariția sa. Fapt pentru care reprezentarea imaginii tovarășului, a soției și a

8 *Idem*, p. 380.

9 Ion Simuț, *op.cit.*, p. 142-143.

10 Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate: O istorie politică a comunismului românesc*, Traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, Postfață de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 249.

colaboratorilor săi trebuia să fie fără greșeală. Imaginile care îl reprezentau erau verificate, monitorizate, retușate pentru a corespunde viziunii hiperbolice a salvatorului patriei. Nu mai trebuie spus că toate textele tipărite despre el sau reflectând ideile sale trebuiau să fie perfect redactate, orice greșeală, cât de mică sau inofensivă atrăgea după sine consecințe draconice.

Încercarea de reînăspire a climatului cultural, de reîndoctrinare ideologică, de revernire la atmosfera de obedienţă din deceniile trecute a dus la noi restricţii, la noi interdicţii de publicare, noi epurări de titluri, o cenzură mai vigilentă. Se marșa atunci puternic pe ideea propagandei de a măguli orgoliul național, de a preamări trecutul istoric și faptele de glorie ale înaintașilor. Ca mișcare, se impunea protocronismul, un concept preocupat de a pune în valoare prioritatea în afirmarea unei idei, a unei teme în istoria culturii la nivel universal. Regimul a ales să se folosească de această temă a istoriei glorioase a poporului român. Pentru a-și atinge obiectivul, a apelat inclusiv la denaturarea evenimentelor, pentru a corespunde mesajului pe care doreau să îl transmită:

„*Miturile acelui regim se regăsesc în discursul istoric, ajuns instrument în slujba puterii. Ele pot fi urmărite cu folos, în consubstanţialitatea lor, de la emergenţa sistemului social-politic, până la destrămarea lui intempestivă peste aproape un demisecol. (...) Fiindcă marilor idei structurante din istoria noastră li s-au opus, sub dictatură, idei menite a-i îndepărta pe români de tradiţiile autentice. Totul trebuia să fie rescris*."[11]

De fapt, sub aparența recuperării și slăvirii trecutului, se ascundea manipularea care urma legitimarea lui Nicolae Ceaușescu, ce era prezentat ca ultimul din măreața galerie de eroi naționali, de conducători demni, viteji, drepți și buni din glorioasa istorie națională:

„*Politica megalomană a lui Ceaușescu, susținută de vocațiile mitologice pe care le-a trezit sau le-a încurajat, a conferit visului de mărire, cuibărit în subconștientul național, aparența, cel puțin un timp și în ochii unora, a unui început de înfăptuire. Atâta vreme cât românilor nu le-a fost prea frig sau prea foame, această strategie a dat incontestabil roade. Nu este singura explicație, dar este cu siguranță una dintre explicațiile tardivului (și incompletului) dezgheț românesc.*

*Transfigurarea unei țări mici într-o țară mare, a unei țări aflate la marginea marilor ansambluri politico-economice într-un nucleu al lumii, a fost un proces atotcuprinzător, înglobând, cel puțin la nivelul discursului, toate laturile vieții naționale și, prin inevitabila proiectare în trecut, totalitatea procesului istoric.*"[12]

Un instrument de mare impact, de adevărat impact social l-a constituit mișcarea grupată în jurul poetului Adrian Păunescu, formată sub denumirea de *Cenaclul Flacăra*. Acesta a constituit o mișcare de real succes la public, prilejuind adunări numeroase de oameni, unde se recita, se cânta. Dincolo de dogmatismul unor poezii și forme culturale, cei prezenți simțeau un aer de libertate, de adevărată trăire culturală, prilejuită de întâlnirea cu poezia de valoare și muzicieni talentați care o știau valorifica. Trebuie totuși să reținem și caracterul insidios al mișcării, care, dincolo de manifestările de certă caloare artistică, conținea și momente de omagiu adus conducătorului iubit.

O mare atenție s-a acordat organizării anuale a unui festival de mari proporții, menit a omagia cuplul conducător: *Cântarea României* implica mari resurse umane, materiale și temporale, rezultatul fiind un spectacol de megalomanie dusă la extrem:

„*Festivalul național „Cântarea României" a avut rolul de a promova stalinismul național prin intermediul amatorismului artistic și intelectual, prin ofensiva împotriva „artei neideologice" și a profesionalismului în cultură, prin evocarea trecutului văzut, invariabil, ca o permanentă luptă pentru neatârnare și unitate națională. De fapt, prin încurajarea veleitarilor de tot felul, se urmărea compromiterea artiștilor și scriitorilor nealiniați*

11 Al. Zub, *Mituri istoriografice în România ultimei jumătăți de secol*, în *Miturile comunismului românesc*, sub direcția lui Lucian Boia, București, Editura Nemira, 1998, p. 95.
12 Lucian Boia, *Destinul mare al unei țări mici*, în *Miturile...*, *op.cit.*, p. 209.

*festivismului național. Mișcarea de amatori devenea un instrument de luptă împotriva artei neangajate, a libertății de conștiință, împotriva celor care, prin scrisul lor, refuzau să elogieze „realizările" regimului.*

*Fascinați poate de spațiul aproape sacru al scenei în care nu pătrunseseeră până atunci, numeroși artiști amatori au participat cu sinceritate la spectacolul ridicol al „cântării muncii și a omeniei*."[13]

Însă, indiferent de eforturile conjugate depuse, situația începea să scape de sub control. Cazul Goma este cel care a erodat cel mai puternic sistemul. Pe rebelul autor nimic nu l-a putut îmblânzi și convinge să accepte vreun compromis, exemplul său încurajând și alte forme de rezistență, mai discrete, dar al căror impact în timp nu poate fi negat.

Dincolo de revolta, nesupunerea deschisă, pe față, apar și mișcări literare care ascund nemulțumirea sub forme literare diferite. Au apărut în acea perioadă și s-au afirmat grupări literare puternice, optzeciștii, prozatori, poeți, eseiști care activau în diverse cenacluri studențești și au fost încurajați și protejați de profesori sau critici literari ca Nicolae Manolescu, Mircea Martin săi Ovid S. Crohmălniceanu. Autorii consacrați continuau să scrie, și o făceau impecabil, publicând romane puternice: Marin Preda – *Cel mai iubit dintre pământeni*, Augustin Buzura – *Fețele tăcerii*, Constantin Țoiu – *Galeria cu viță sălbatică*. Dintre poeți s-a afirmat poezia lui Ioan Alexandru, o voce puternică și aparte în literatura română.

Acesta este, pe scurt, parcursul zbuciumat al literaturii române în acele timpuri deosebit de grele și de atipice. Noua forță politică a declanșat un amplu și foarte bine organizat proces pentru cucerirea puterii și supunerea totală a unei țări întregi. Violența acțiunilor, lipsa oricărui scrupul și sprijinul masiv primit de la sovietici au asigurat succesul mișcării și preluarea puterii.

Parcursul marcat de convulsii al literaturii române în toți acești ani trebuie înțeles doar corelat cu realitățile socio-politice, întrucât în această perioadă nimic nu putea exista, ființa fără acceptul politicului. Așa se explică coexistența unor reale talente cu niște persoane mediocre, ajunse să se afirme prin simplul motiv că au ales să aplice rețeta de creație literară propusă de regimul politic.

## BIBLIOGRAPHY


- Istrati, Ion, *Panorama romanului proletcultist (1945-1964)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
- *Miturile comunismului românesc*, sub direcția lui Lucian Boia, București, Editura Nemira, 1998.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019.
- Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii: eseu politologic*, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, București, Editura Humanitas, 1995.
- Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017.
- Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, Postfață de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2005.


13 Cristina Petrescu, *Vizitele de lucru, un ritual al „epocii de aur"*, în *Miturile..., op.cit.*, p. 241.

## *GHEORGHE GRIGURCU, THE INSURGENT POET*

**Adriana-Mihaela Popescu**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract: The poet Gheorghe Grigurcu made his editorial debut before the literary critic of the same name, and his creation in verse took place over a period of over six decades, between 1955 and 2020. He asserted himself and imposed himself with the insurgent tenacity of the critic. literary that overshadowed the poet of the volume entitled Contemplations, currently being the author of three anthologies of poems totaling over two thousand pages, prefaced by renowned literary theorists, critics and historians Mircea Martin and Ion Pop, Transylvanians, and the Craiova poet Nicolae Coande. The imposing anthological book, with over six hundred pages, in which poems from fifteen Gregorian volumes are selected, published in 2004 by Vinea Publishing House in Bucharest, Final Editions Collection, coordinated by the poet Nicolae Țone and prefaced by the critic Al, is also remarkable. . Cistelecan.*
*The poet Gheorghe Grigurcu, par excellence atypical, was not and never remained a tribute to the forerunners he did not idolize, thinking of Arghezi and Blaga, nor to the sixties, seventies, eighties confreres whom he read and approached with a balanced critical spirit, with reasonable critical reviews, without exaggerated and uninspired ironies or sarcasms. Therefore, Gheorghe Grigurcu's poetry suggests, in a neomodernist, original spirit, only the possibility of comparative critical associations and dissociations, with the forerunners and contemporaries. Therefore, his poetry made it difficult for some more incomprehensible contemporaries to receive and evaluate it promptly, in a way that is as judicious and plausible as possible. Gheorghe Grigurcu believes in the possibility of authentic poetry, aesthetically sustainable, to become for the true poet, a contract with transcendence, through which he can overcome nature, his ordinary, common existential condition. Through that contract with transcendence, the human being, in the supreme hypostasis of the poet, can approach God, until identification.*

*Keywords: literary critic, poet, Romanian literature*

Opera scriitorului Gheorghe Grigurcu s-a conturat pe deplin și pregnant, ilustrând trei genuri sau direcții literare: poezia, critica literară și proza memorialistă. Ordinea enumerării celor trei genuri literare, la fel de importante pentru creația sa, este cronologică și opțional-auctorială. Se știe că autorul volumului de debut editorial cu titlul *Un trandafir învață matematica* s-a dorit și se consideră și în prezent, în primul rând poet, autor de aforisme și numai după aceea critic literar și prozator memorialist. Alex Ștefănescu a sesizat primul, că Gheorghe Grigurcu dorește cu ardoare să fie admis și apreciat ca poet, iar Alexandru George,un alt critic și eseist literar de incontestabil prestigiu, postbelic și postdecembrist, să fie evaluat ca prozator. Se pare că, destul de tardiv, din anul 2016, după o activitate poetică stăruitoare și prodigioasă, dar, mai ales, după ce a fost laureat, la Botoșani, al Premiului Național de Poezie *Mihai Eminescu*, Gheorghe Grigurcu, redutabilul critic literar, i-a convins și pe confrații mai reticenți și mai circumspecți că poate fi apreciat și în ipostaza de remarcabil poet contemporan, postbelic și postdecembrist.

Hebdomanarul național *România literară*, numărul 16 din 12 aprilie 2019, al cărui director este academicianul Nicolae Manolescu, președintele Uniunii Scriitorilor din România, critic și istoric literar demn de compania lui Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu și G. Călinescu, a publicat *lista canonică* a celor *100 de poeți români din 100 de ani, 1918-2018,* printre care apare și scriitorul Gheorghe Grigurcu, alăturându-i-se numelui anul 1968, când a debutat editorial, ca poet din al doilea val șaizecist cu volumul *Un trandafir învață matematica*. Din aceeași sursă publicistică documentară, revista *România literară*, constatăm

că în faimosul deceniu al anilor '60 din secolul XX au debutat editorial douăzeci şi şase de poeţi reprezentativi: Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Constanţa Buzea, Ion ( Ioan) Alexandru, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Constantin Abăluţă, Gabriela Melinescu, Adrian Păunescu, Nicolae Prelipceanu, Leonid Dimov, Ion Pop, Ovidiu Genaru, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu, Ileana Mălăncioiu, Nora Iuga, Virgil Mazilescu, Mircea Ivănescu, Angela Marinescu, lipsind numele regretatului Ilie Constantin, italienist, fugit din anul 1973 la Roma şi de acolo la Paris, debutant editorial, din acelaşi an, 1960, cu Nichita Stănescu, ca autor al volumului de poezii cu titlul sugestiv *Vântul cutreieră apele*.

Cert este faptul că poetul Gheorghe Grigurcu a debutat editorial înaintea criticului literar cu acelaşi nume, iar creaţia sa în versuri s-a desfăşurat de-a lungul unui interval de timp de peste şase decenii, între anii 1955 şi 2020. El s-a afirmat şi s-a impus cu tenacitatea insurgentă a criticului literar care l-a pus în penumbră pe poetul volumului cu titlul *Contemplaţii*, în prezent fiind autorul celor trei antolgii însumând peste două mii de pagini, prefaţate de renumiţii teoreticieni, critici şi istorici literari ca Mircea Martin şi Ion Pop şi de poetul craiovean Nicolae Coande. Cu totul remarcabilă este şi cartea antologică impunătoare, cu peste şase sute de pagini, în care sunt selectate poeme din cincisprezece volume grigurciene, apărută în anul 2004 la Editura *Vinea* din Bucureşti, Colecţia *Ediţii definitive*, coordonată de poetul Nicolae Ţone şi prefaţată de criticul Al. Cistelecan.

Dezamăgit şi revoltat, în obsedantul şi aberantul deceniu 1950-1960, de maculatura literaturii proletcultiste şi realist- socialiste, obedient-oportuniste, tânărul scriitor Gheorghe Grigurcu i-a detestat cu insurgenţa sa funciară pe mulţi dintre veleitarii arivişti, absolvenţi ai Şcolii de Literatură *Mihai Eminescu*, sfidată cu ironie şi sarcasm prin metafora depreciativă *fabrica de poeţi*. Este de admirat tenacitatea şi demnitatea cu care poetul Gheorghe Grigurcu, marginalizat în *Amarul Târg* gorjean, a izbutit să-şi întregească opera sa tridimensională cu versuri, cu cronici şi eseuri din domeniul criticii literare şi cu specii ale creaţiei prozastice memorialiste.

Apartenenţa lui Gheorghe Grigurcu, prin data naşterii, la generosul deceniu interbelic, 1930-1940, este acum, biobibliografic, la cele peste opt decenii ale vieţii sale, pe măsura valorică a confraţilor, a poeţilor Mircea şi Cezar Ivănescu, Petre Stoica, Aurel Rău, Ion Horea, Constantin Abăluţă, Florin Mugur, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Nicolae Labiş, Ilie Constnatin, Cezar Baltag, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Nicolae Dragoş, a prozatorilor Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc, Ion Băieşu, Nicolae Breaban, D.R. Popescu, Bujor Nedelcovici, Paul Goma, Dumitru Ţepeneag, Augustin Buzura, George Bălăiţă, Sorin Titel şi a criticilor, istoricilor şi eseiştilor literari Eugen Simion, Matei Călinescu, Livius Ciocârlie, Gabriel Dimisianu, Gheorghe Grigurcu, Valeriu Cristea, Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Mihai Zamfir, Virgil Nemoianu, C. Stănescu, constituind lotul numeros de veritabili scriitori contemporani, postbelici şi postdecembrişti. Din păcate, dramaturgi remarcabili născuţi în acelaşi deceniu patru al secolului XX, nu sunt decât Fănuş Neagu şi D.R. Popescu, mult mai cunoscuţi ca prozatori, şi Ion Băieşu, cunoscut, din comunism, ca remarcabil dramaturg, comediograf şi prozator. Observaţia noastră nu este deloc derizorie, încât am putea afirma că acest deceniu, 1930-1940, se impune, într-o viziune literară retrospectivă, ca fiind primul între egali, într-o imaginară competiţie, cu celelalte nouă decenii ale secolului XX.

Lotul acestor importanţi scriitori, destul de numeros, poate fi sporit cu nume noi, omisiunile fiind scuzabile într-un asemenea exerciţiu enumerativ de amploare. Se mai poate sesiza şi constata că toţi criticii şi eseiştii literari enumeraţi îi concurează cu şanse egale pe mai toţi poeţii şi prozatorii veniţi pe lume în acelaşi deceniu. În acest sens, numele scriitorului Gheorghe Grigurcu apare, rezonabil, pe două *liste canonice*, a poeţilor şi a criticilor, istoricilor şi eseiştilor literari reprezentativi din secolul României Mari, la centenarul 1918-2018. Regretăm în acelaşi timp, că scriitorul Gheorge Grigurcu nu apare, cu

cele patru volume de *Jurnal* și pe *lista canonică* a autorilor cu *100 de cărți de proză*. De observat și de remarcat este faptul că, după anul 2016, Gheorghe Grigurcu se situează, în sfârșit, printre criticii, istoricii și eseiștii literari contemporani care pot fi considerați ca remarcabili poeți, după ce un juriu prestigios i-a conferit Premiul Național de Poezie *Mihai Eminescu*, în orașul natal al inegalabilului nostru bard național și universal.

Când se ivește în dezbatere teoretică dualitatea poet și critic, creație poetică și critică literară, trebuie să pornim și să recapitulăm cu atenție și exigență, cu deplină capacitate de receptare, interpretare și evaluare, teza maioresciană din celebrul articol *Poeți și critici*, apărut în anul 1885, în revista junimistă *Convorbiri literare,* semnat de Titu Maiorescu. Întemeietorul criticii noastre cultural-literare abordează această chestiune de teorie literară cu spirit critic modern, cu orizontul filosofic, estetic și cultural-literar pe care și-l formase, tenace și substanțial, prin studii riguroase și profunde în țară și, mai ales, în străinătate, după un strălucit doctorat la Universitatea din Berlin și Giessen din Germania, susținut în filosofie cu *magna cum laude*, la data de 2 iulie 1859, apoi la Universitatea *Sorbona* din Paris, ca licențiat în litere și drept.

Articolul lui Titu Maiorescu a avut și are până în prezent ecouri prelungite în posteritatea lui critică, mai mult decât centenară. În anul 2017 am comemorat centenarul trecerii mentorului junimist spre eternitate, ca personalitate excepțională, expus în prezenta tranziție la interpretări tendențioase și eronate. La începutul acestui articol de teorie și de critică literară, în sensul larg al cuvântului, Titu Maiorescu postula enunțuri teoretice cu o valabilitate prelungită: *Criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar. Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poeților. Esența poetului este de a fi inflexibil la propria sa impresie. De aceea, criticul trebuie să fie mai ales nepărtinitor; artistul nu poate fi decât părtinitor.*[1]

Conjuncția coordonatoare copulativă cu care Titu Maiorescu leagă cele două noțiuni din titlul articolului *Poeți și critici* a trecut mai mult ca inobservabilă sau a fost de-a dreptul ignorată de literații contemporani ai marelui critic, spre sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Nu este de mirare, deoarece veritabila posteritate critică maioresciană debutează destul de tardiv, odată cu cele două volume fundamentale semnate, testamentar, de Eugen Lovinescu, spre anul plecării sale spre eternitate cu 1943. Ar fi trebuit să se pornească, totdeauna, pentru justa înțelegere, interpretare și evaluare a acestui articol de la explicarea neologismului *conjuncție,* care leagă și unește două enunțuri sau cuvinte cu aceeași funcție sintactică. În articolul maiorescian cuvintele *poeți și critici* au într-adevăr aceeași funcție... artistică, fiind artiști și critici, adică scriitori, oarecum diferiți, după genurile literare pe care le ilustrează. Funcțiile lor sunt prevalent-artistice, atât pentru artistul cuvntului, adică pentru poet, și apoi, pentru critic/ exeget/ hermeneut/ evaluator al creație literare a poetului, ca artist al cuvântului, chiar dacă, primii, artiștii/ poeții, sunt *din fire* refractari/ opaci la impactul cu creația lor poetică, iar criticii sunt, tot *din fire, transparenți*, activitatea lor critică trebuind să fie accesibilă. Cu terminologia literară de azi, am putea să acceptăm adevărul că artistul, poetul este esențialmente *refractar, inflexibil*, deci conotativ, stilistic vorbind, iar criticul este denotativ, transparent, neutru, obiectiv și nepărtinitor.

Revizuirea posterității critice maioresciene din vremea noastră, cea din tranziția postdecembristă, ar trebui să se prevaleze de raporturile copulative, de coexistență și de esență a poeților cu criticii literari, ca scriitori, și să pună pe plan alternativ, nu secundar, raporturile adversative ori disjunctive. Înainte de a pune punct acestei prelungite digresiuni lingvistic- terminologice, suntem tentați să admitem, oarecum ludic, adevărul că scriitorul Gheorghe Grigurcu este, *din fire*, un important poet și critic literar al contemporaneității noastre postbelice și postdecembriste, demn de orice *listă canonică*, de azi și de mâine. Cele

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, Editura Minerva, București, 1984, p. 485.

trei fețe/ fațete sau laturi, evident triunghiulare, pentru insurgența operei grigurciene, poezia, critica literară și proza memorialistă, se dovedesc și acum a fi demne de cele trei *liste canonice* apărute în trei numere diferite ale revistei *România literară* din anii 2019 și 2020.

Ctitorul criticii noastre cultural-literare, Titu Maiorescu, nu s-a gândit că posteritatea lui critică din mileniul III și din secolul XXI va amenda titlul tezei sale despre *Poeți și critici*, peste timp, ca fiind expus caducității. In prezentul tranziției noastre postdecembriste mai toți criticii literari acceptă acest amendament discutabil. Gheorghe Grigurcu insuși se referă într-un eseu publicistic la *incompatibilitatea* dintre poet și critic, ca fiind *una dintre puținele teze devenite caduce ale lui Titu Maiorescu*[2], admițând că eventualitatea unei adversități sau disjuncții dintre poezie și critică a fost clarificată sub *pana lui Eugen Lovinescu și sub cea a lui G. Călinescu*. Mai ales cel din urmă, G. Călinescu, *divinul* și *hulitul* critic literar postbelic, a abordat cu capacitatea și sagacitatea lui de asociere și disociere, expresive și inconfundabile, posibilitatea unei fuziuni sugestive, deoarece *între critică și creație nu există o deosebire de esență, ci numai una de proces; un autor poate face critică și un critic artă, cu condiția ca unul să aibă simț critic și celălalt talent*.[3] Cu alte cuvinte un autor, adică un poet, poate face *critică* dacă este înzestrat cu spirit critic, cultivat și exersat cu tenacitate, iar un critic poate să creeze poezie numai dacă perseverează *cu talent*. Gheorghe Grigurcu este, realmente și esențialmente, poet și critic, cu dublu sens, lovinescian și călinescian. El este un poet cu mult *simț critic* și un critic literar cu *talent* incontestabil, mai ales pentru genul poeziei.

Demnă de semnalat și de cunoscut este afinitatea de domeniul istoriei criticii literare, pe care Șerban Cioculescu, renumit prin studiile sale critice monografice referitoare la personalitățile și operele lui Ion Luca Caragiale și Tudor Arghezi, o lansa, anticipativ, apropiindu-l pe Gheorghe Grigurcu de G. Călinescu. Într-o epistolă în stil mai degrabă amical și didactic-moralizator, decât de stil convențional-protocolar, Șerban Cioculescu se adresa și se confesa lui Gheorghe Grigurcu, fără umor, dar cu oarecare ironie, ca un mentor prob, la vârsta senectuții: *ți-am citit cartea. Ești ultimul și cel mai fidel călinescian. Sunt măgulit că ești totodată critic al actualității și arheolog, nedesconsiderând fosilele*[4], mai pe înțeles spus, al operelor scriitorilor contemporani, postbelici, aflați *sub communism*, dar și al *fosilelor*, adică al scriitorilor din trecut, al clasicilor. Criticul și istoricul literar Șerban Cioculescu s-a stins din viață după cele două epistole adresate mult mai tânărului confrate Gheorghe Grigurcu, neștiind că acesta se va manifesta oarecum *infidel* față de G. Călinescu, revizuindu-i, în perioada postdecembristă, unele opinii critice, blamându-i îndeosebi compromisurile politice și morale, unele momente și atitudini de conformism, manifestate sub regimul totalitarist comunist.

Înainte de a mărturisi, sub forma unor confesiuni programatice, propensiunea și pasiunea pentru poezie, Gheorghe Grigurcu divulgă Dorei Pavel preocuparea sisifică pentru scrisul literar, în general: *Scrisul a devenit a doua mea natură. Absența scrisului îmi creează un gol insuportbail, un simțământ torturant de inutilitate.*[5] Fără preocuparea permanentă și persistentă, sacrificială și funciară, de a scrie, existența apare poetului și criticului Gheorghe Grigurcu ca lipsită de orizont, ca un nonsens, iar el, ca un *Sisif deposedat de bolovanul lui*[6].

---

[2] Gheorghe Grigurcu, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009 p.125

[3] Ibidem

[4] Șerban Cioculescu, *Unsprezece epistole către Gheorghe Grigurcu*, Editura *Revers*, Craiova, 2019, p.11

[5] Gheorghe Grigurcu, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009, p.41-44

[6] Gheorghe Grigurcu, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009, p.45

Gheorghe Grigurcu face și alte destăinuiri memorialistice demne de pana unui prozator autentic de tip *ionic,* dar disipat în fapte și întâmplări cotidiene concrete potrivite unui roman *doric și ionic*, niciodată *corintic*, autorul confesându-se în mod logic și analitic, cu lucidate maximă, fără tentații bizare și absurde, sau reminiscențe urmuziene. Din debitul lent, dar abundant al confesiunilor, deducem o cronologie și o ierarhizare a scrisului literar grigurcian, ca fiind *a doua natură* a vieții sale.

Incitat de imaginația lui prodigioasă, ca autor de versuri și de *fișe de memorialist*, Gheorghe Grigurcu se vede citat la *Judecata de Apoi a literaților*, după ce a fost, evident, în plan imaginar, achitat la instanța pământeană a contemporanilor. În fața instanței divine, mărturisește aspirația de a obține o sentință dreaptă, nădăjduind *să fie sancționat cu precădere ca poet*[7], deoarece preocuparea tenace a lirismului inițial a căpătat proporții nebănuite.

Puțini scriitori români au izbutit să dezvăluie până acum, prin creația lor, cu asemenea franchețe și expresivitate, predispoziția inconfundabilă a autoironiei confesive. Întreaga proză memorialistă grigurciană, surprinzătoare și inedită, prin amploare și valoare, în contextual similar al acestui domeniu de creație literară, cucerește cititorii prin arta confesiunii și a autoportretului. Totodată, poetul și criticul Gheorghe Grigurcu se confesează cititorilor avizați, exegeților și criticilor literari ispitiți să abordeze personalitatea și opera lui, oferindu-le posibilitatea și facilitându-le căile și mijloacele prin care să se apropie și să pătrundă într-un asemenea univers literar de-a dreptul miraculous.

*Am început cu poezia și o slujesc până azi, cu emoția unei împliniri carcateristice, neegalată poate decât de formula apoftegmatică și de jurnal* [8] ne comunică, sincer și accesibil, scriitorul Gheorghe Grigurcu, sugerându-ne chiar și o cronologie și o ierarhizare, subiectiv-preferențiale pentru opera sa. Poezia i-a devenit o îndeletnicire pentru toată viața, cultivând-o cu travaliul artistic al unui veritabil artist al cuvântului, Gheorghe Grigurcu meditează asupra poeziei *cu emoția unei împliniri* supreme, egalabilă, probabil, doar de aforisme și de *Jurnal*.

Impresionantă și cu totul inedită este această amintire a unui mister halucinant, anticipând în mod fabulous însuși actul creației poetice. Gheorghe Grigurcu resimte parcă intensitatea *senzației* primordiale de poezie, care s-a declanșat și s-a menținut cu intensitate de-a lungul celor aproape șapte decenii ale creației sale. Senzorial, poezia lui Gheorghe Grigurcu s-a născut simultan cu copleșitoarea *lumină solară* a primelor zile ale ivirii sale pe lume. Lumina dintâi, blagiană, primordială, l-a îndreptat, la tinerețe, spre *omul providențial* din Lancrăm, prezență și permanență cardinală pentru existența și opera sa.

În câteva *Însemnări de poet*, Gheorghe Grigurcu mărturisește tranșant: n-*aș fi dorit să fi scris decât poezie și aforisme, aforismele reprezentând cel mai apropiat reflex al poeziei în cugetare, apoi am început cu versurile la anii fragezi, mânat de o atracție pe care nici școala, nici vreun alt îndemn n-ar fi putut-o explica și am continuat, până la anii prezenți, în temeiul aceleiași atracții neistovite.*[9] De subliniat este preocuparea patetică și persuasivă cu care memorialistul se adresează cititorilor, inclusiv confraților literari, spre a le oferi o ierarhizare a preferințelor sale pentru anumite genuri și specii din domeniul creației literare personale. Evidențiem, totodată, pasiunea cu care Gheorghe Grigurcu, pornind de la acest titlu memorialistic, mărturisește și sporește, blagian, alte mistere/ taine legate de laboratorul lui de creație, aflat și acum într-un continuu climat de efervescență, concretizat prin

[7] Gheorghe Grigurcu, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009, p.59

[8] Gheorghe Grigurcu, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009, p.59

[9] Gheorghe Grigurcu, *Însemnări de poet*, în volumul *Un trandafir învață matematica*, Colecția *Ediții definitive, Scriitori români contemporani*, Editura *Vinea*, București, pag. 13

colaborările sale cu poezii, aforisme și *fișe de memorialist* în reviste ale Uniunii Scriitorilor din România, precum *România literară* și *Ramuri* sau *Acolada* din Satu Mare, *Confesiuni* sau *Caietele columna* din *Amarul Târg*.

Este bine că scriitorul Gheorghe Grigurcu nu s-a limitat să scrie numai *poezie și aforisme,* deoarece, fără critica sa literară, fără proza memorialistă, incluzând și actualul *Jurnal*, I, II, III, IV, opera lui și literatură română, în ansamblul ei, ar fi rămas mai sărace. În altă ordine de idei, considerăm că poezia reprezintă, în creaația sa literară, genul primordial, iar aforismele compun o specie literară a genului prozei lapidare de idei. În lirica lui Lucian Blaga, aforismele reprezintă, integral, reflexe ale versurilor din volumul *Poemele luminii* și din celelalte volume interbelice, prin imaginile *revelatorii* ale *cugetării filosofice*, sporind cu l*umina*/ iubirea sa misterele ce învăluie *corola de minuni a lumii*. Gheorghe Grigurcu, spre deosebire de idolul lui literar ardelean, nu a alternat cărțile de poezie cu aforismele care au fost cultivate mai târziu, în perioada literară postdecembristă. Mihai Eminescu, înaintea lui Lucian Blaga și a lui Gheorghe Grigurcu, a izbutit să ne lase moștenire geniale arte poetice cu titluri date de enunțuri sugestive, precum *Eu nu cred nici în Iehova*. Lucian Blaga a preluat această tradiție, cu poemul preliminar *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* care deschide volumul de debut *Poemele luminii* din anul 1919, iar Gheorghe Grigurcu se afirmă ca debutant editorial, după aproape o jumătate de secol XX, în anul 1968, cu volumul care poartă un titlu insolit, neoavangardist, chiar în deceniul faimoasei generații șaizeciste, *Un trandafir învață matematica.*

Titlurile acestor arte poetice prezentate anterior vădesc, prin ele însele, atitudinile insurgente ale poeților Mihai Eminescu, Lucian Blaga și Gheorghe Grigurcu. Evident, insurgența lor social, politică, morală și literar-artistică s-a manifestat cu modalități și grade diferite, față de lumi diferite. În viața lui scurtă și nefericită, Mihai Eminescu și-a reliefat insurgența față de societatea românească din a doua jumătate a secolului XIX, dintre anii 1866 și 1883, în doar șaptesprezece ani, când a conceput și a edificat templul operei sale inestimabile. Lucian Blaga și Gheorghe Grigurcu au intrat în impact cu regimul totalitarist communist din perioada postbelică. Gheorghe Grigurcu și-a manifestat insurgența anticomunistă încă din adolescență, prin dezacordul cu învățământul de la *fabrica de poeți* din București și prin vizita nepermisă a poetului Tudor Arghezi, la *Mărțișor*, apoi, prin întâlnirile și convorbirile confidențiale cu Lucian Blaga ostracizat la Biblioteca Universității din Cluj, până la stingerea sa din viață, la data de 6 mai 1961. De precizat este faptul că scriitorul Gheorghe Grigurcu a fost și s-a menținut pe poziții politice, morale și literare insurgente, anticomuniste vreme de aproape șapte decenii, ca un spirit creator longeviv, demn și exemplar.

Cu un cuprinzător și aprofundat orizont cultural-literar, scriitorul Gheorghe Grigurcu s-a afirmat și s-a impus acum, în perioada deceniilor postdecembriste, prin probitatea conștiinței sale politice, morale și literare. Este firesc ca în sfera conștiinței unui asemenea scriitor precum Gheorghe Grigurcu să fie prevalente și să se evidențieze elementele și componentele teoriei, criticii și istoriei literare. Cele de teorie literară sunt, în primul rând, de factură eseistică și, adeseori, aforistică. Nu ni se pare fortuită și exagerată propensiunea preferențială pe care o ilustrează și în prezent scriitorul Gheorghe Grigurcu pentru critica eseistică și pentru aforisme. El nu este însă un teoretician literar, ferm conturat în creația lui literară de prestigiul ori cu faima unor Ștefan Augustin Doinaș, Matei Călinescu și Ion Pop. Gheorghe Grigurcu însuși nu a dorit să fie considerat un teoretician și nici un istoric literar, pasionat de aceste ramuri ale științei literaturii, precum faimoșii Matei Călinescu și Ion Pop, ori Nicolae Manolescu și Mihai Zamfir, apoi Alex Ștefănescu și Marian Popa. Imboldul funciar pe care poezia, ca act creativ, hermeneutic și critic, îl exercită necontenit asupra scriitorului Gheorghe Grigurcu se sublimează în câteva definiții, unele realizate cu enunțuri eliptice, lapidare, vădit aforistice: *Poezia- o stare limită a omului ce nu mai poate rămâne*

*om; Poezia: o tentativă eşuată de-a ne identifica cu Dumnezeu; Poezia e o neputinţă de realizare absolută; Poezia: o adâncime care ucide suprafaţa cu scopul de a-şi însuşi pielea ei; orice creaţie autentică e un contract cu transcendenţa.*[10] Şi, în sfârşit, două enunţuri aforistice memorabile referitoare la condiţia Poetului: *Poetul e un Narcis care ajunge a se chinui pe sine; poetul acordă nefericirii o stranie nuanţă de fericire*[11].

După lectura şi relectura acestor citate cu definiţii succinte date poeziei şi poetului de către Gheorghe Grigurcu, rezumăm un comentariu exegetic spontan şi coerent. Poezia este, cu adevărat, o *stare limită* a unor rare fiinţe umane înzestrate cu dorinţa şi puterea de autodepăşire, sensul acestei autodepăşiri orientând-o spre imperiul seducător şi nobil al creaţiei poetice. Nu totdeauna poeţii veritabili eşuează prin tentativa lor luciferică şi adamică de a se apropia şi *identifica cu Dumnezeu*. Aspiraţia apropierii spre identificare cu divinitatea, rămâne prin esenţa ei, o tentativă a poeţilor de a accede la valori absolute. Emirul din Bagdad, din poezia *Noaptea de decemvrie* macedonskiană aspiră, fără să eşueze, să ajungă străbătând deşertul ostil al existenţei umane, la cetatea sfântă Meca, atras irezistibil, tragic şi sublim de lumina ei fascinantă. Luceafărul/ Hyperion, personajul alegoric eminescian renunţă, *nemuritor şi rece,* la iubirea imposibilă pentru preafrumoasa pământeană, fată de împărat. Să nu-l uităm nici pe Tudor Arghezi, alt titan al poeziei noastre, care într-un *Psalm* l-a definit pe Dumnezeu ca fiind *visul meu din toate cel frumos* sau, umanizându-l, şi-a trădat, cu impudoarea oximoronică din versul final al altui *Psalm, Vreau să te pipăi şi să urlu: este!*[12].

Pentru poeţii autentici, geniali poezia *rămâne o neputinţă de realizare absolută*, o iluzorie identificare cu Dumnezeu, ca întruchipare, a idealului estetic absolut intangibil. Incitantă şi impresionantă este şi acea definire aforistică a poeziei ca profunzime/ *adâncime* prin *care ucide suprafaţa,* realitatea aparentă şi efemeră, *cu scopul de a-şi însuşi pielea ei,* prin superbă transigurare artistică. Prin acest eliptic enunţ, programatic, aforistic şi asertoric, reliefând cu concreteţea imaginii cugetarea silogistică, Gheorghe Grigurcu, face posibilă similitudinea cu celebrele versuri din *Testamen*t de Tudor Arghezi: *Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi*.[13] Este o afinitate de crez poetic, mai mult şi esenţialmente de domeniul viziunii asupra realului/ existentului, decât de natură stilistică.

Poetul Gheorghe Grigurcu, prin excelenţă atipic, nu a fost şi rămas niciodată tributar înaintaşilor pe care nu i-a idolatrizat, gândindu-ne la Arghezi şi Blaga, nici confraţilor şaizecişti, şaptezecişti, optzecişti pe care i-a citit şi abordat cu spirit critic echilibrat, cu revizuiri critice rezonabile, fără ironii ori sarcasme exagerate. Aşadar, poezia lui Gheorghe Grigurcu sugerează, în spirit neomodernist, original, doar posibilitatea de asocieri şi disocieri critice comparative, cu precursorii şi contemporanii. De aceea, poezia sa i-a pus în dificultate pe unii contemporani mai incomprehensivi să o recepteze şi să o evalueze cu promptitudine, într-un mod cât mai judicios şi verosimil. Gheorghe Grigurcu crede în posibilitatea poeziei autentice, durabile din punct de vedere estetic, de a deveni pentru poetul adevărat, *un contract cu transendenţa*, prin care poate depăşi natura, condiţia lui existenţială obişnuită, comună. Prin acel *contract cu transcendenţa*, fiinţa umană, în ipostaza supremă a poetului, se poate apropia de Dumnezeu, până la identificare.

În faţa divinităţii, ca prezenţă şi absenţă a adoraţiei psalmice, Gheorghe Grigurcu nu cunoaşte, nu trăieşte şi nu manifestă stări raţionale şi afective de exaltare sau de prosternare. Asemenea stări de crize culminante nu sunt truvabile în poezia sa, ci discutabile când ne referim la eul absolut, cioranian, al poetului, atunci când afirmă aforistic şi expresiv că poetul

[10] Gheorghe Grigurcu, *Un trandafir învaţă matematica*, Colecţia *Ediţii definitive, Scriitori români contemporani*, Editura *Vinea*, Bucureşti, pag. 14- 17, 18
[11] Ibidem
[12] Tudor Arghezi, Psalm
[13] Tudor Arghezi, Testament

*este un Narcis care ajunge a se chinui pe sine*. Nicolae Coande, un remarcabil poet contemporan asemenea unor confraţi incluşi pe *lista canonică* a poeţilor şi a criticilor de azi, intitulează prefaţa la antologia poemelor lui Gheorghe Grigurcu, considerându-l un *anti-Narcis*[14].

Ne vom referi şi noi la această ipoteză hermeneutică estimabilă a personalităţii şi operei miraculoase şi mitice a lui Gheorghe Grigurcu, fără vanitatea sau pretenţia elucidării narcisismului sau anti-narcisismului acestui scriitor insurgent, controversabil, cu alte cuvinte, fără a-l mitiza ori demitiza. Găsim răspunsul acestei ipoteze exegetice în chiar al doilea superb aforism pe care-l repetăm cu toată sugacitatea şi expresivitatea lui: *Poetul acordă nefericirii o stranie nuanţă de fericire*[15].

Rezultă clar şi convingător din consideraţiile aforistice ale lui Gheorghe Grigurcu inspirate de menirea poeziei şi de condiţia poetului în confruntarea dionisiacă sau apolinică, socială, politică, morală şi spirituală, cu timpul şi spaţiul lor existenţial că nu este teoretician, nici istoric literar, ci un critic literar, neîntrecut ca artist al cuvântului. El este însă un profund cunoscător al culturii, artei şi literaturii naţionale şi universale încât toată proza lui apoftegmatică şi memorialistă abundă şi încântă prin opinii personale şi prin citate din marii scriitori, începând cu Homer, din mari teoreticieni literari şi poeţi ca Edgar Allan Poe, Erza Pound, Charles Baudelaire, Paul Valery, Stephane Mallarme, Hugo Friedrich şi Paul Ricoeur, din filosofi ca Platon, Aristotel, Descartes, Hegel, Immanuel Kant sau Schopenhauer. Aşadar, Gheorghe Grigurcu nu doreşte să fie cosiderat, inexact şi inautentic, ca teoretician şi istoric al culturii şi literaturii, ci drept un poet şi un critic literar insurgent în compania confraţilor lui postbelici şi postdecembrişti. Pentru el, terapeutic, poezia apare ca o patimă mântuitoare, ca o paradoxală sănătate de dincolo de lume, emanată din transcendent de acea omniprezentă şi misterioasă oblăduire a divinităţii.

De-a dreptul ingenios se dovedeşte a fi Gheorghe Grigurcu atunci când răspunde succint la o posibilă întrebare referitoare la *funcţia soteriologică* a poeziei. Ca într-un posibil interviu insolit, se întreabă şi răspunde acestei întrebări în cuprinsul căreia întâlnim termenul ezoteric *soteriologică* admiţând varianta în care poezia *posedă* acea funcţie, complementară celor cunoscute, clasice, adică estetică, morală şi socialmente-cognitivă. Răspunsul dat de Gheorghe Grigurcu acestei întrebări este afirmativ, *în măsura în care percepem poezia ca revelaţie specifică, distilare a trăirii în vederea obţinerii unei transcendenţe care n-ar putea fi decât de natură sacrală (...) Evadarea din lume în spaţiul poeziei e o evadare în esenţa prin sine mântuitoare*[16]. Invocând şi abordând această *funcţie soteriologică*, mai puţin cunoscută şi invocată de teoreticienii literari ai poeziei, Gheorghe Grigurcu ne impresionează, din nou, prin orizontul de cunoaştere umanistică, extins şi profund, extraordinar, prin polivalenţa-i interdisciplinară. De aceea, citindu-i opera, am apelat încă o dată la *Marele dicţionar de neologisme,* o sursă documentară bibliografică şi lexicologică de maximă autoritate ştiinţifică, în care am descoperit şi ne-am familiarizat cu sensul şi proveniența substantivului feminin *soteriologie*, denumind un capitol al *dogmaticii creştine*, care tratează despre *mântuirea prin jertfe benevole*[17]. Poezia poate avea şi *o funcţie soteriologică*, dacă o receptăm şi o trăim ca *revelaţie specifică*, cu alte cuvinte, într-un mod lirico-filosofic blagian, prin *cunoaştere luciferică* şi cu metafore *revelatorii*. Numai astfel, prin *distilare* şi intensificare expresionistă a trăirii contemplative putem obţine *transcendenţa sacrală a celui*

[14] Gheorghe Grigurcu, Oglinda văzduhului, Colecţia Opera Omnia, Poezie contemporană, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2012, p.5

[15] Gheorghe Grigurcu, *Un trandafir învaţă matematica*, Colecţia *Ediţii definitive, Scriitori români contemporani*, Editura *Vinea*, Bucureşti, p.14-17,18

[16] Gheorghe Grigurcu, *Însemnări de poet*, în volumul *Un trandafir învaţă matematica*, Colecţia *Ediţii definitive, Scriitori români contemporani*, Editura *Vinea*, Bucureşti, pag. 15

[17] Florin Marcu, Marele dicţionar, Ediţia a IX-a, p. 875

*sfânt mister*, sugerat programatic de Lucian Blaga, *evadarea din lume în spațiul poeziei,* fiind *prin sine* mântuitoare. Afinitatea electivă a lui Gheorghe Grigurcu cu poetul, dramaturgul și filosoful ardelean, Lucian Blaga, s-a extins și s-a aprofundat, devenind o permanență și persistență pentru personalitatea și opera acestui scriitor longeviv, de-a lungul unui interval de timp de peste șase decenii. În opera lui Gheorghe Grigurcu, mai ales în poezia sa, *funcția soteriologică* se manifestă în mod iconoclast sau insurgent, prin fuziunea consecventă și durabilă estetic dintre *narcisismul masochist* al unor *jertfe benevole* prin care se obține mântuirea și o doză de mesianism sacral, ambele atitudini sau stări interioare fiind încercate cu demnitatea exemplară a existenței sale octogenare. Întreaga operă grigurciană vibrează astfel cu acorduri congruente de fior metafizic și religios.

Multitudinea de informații, observații și considerații pe care scriitorul Gheorghe Grigurcu ni le oferă cu generozitate în ampla lui proză memorialistă ( *fișe de memorialist*, dialoguri, convorbiri, interviuri, aforisme și *Jurnal I-II-III-IV*) se remarcă prin tonuri și accente confesive și contemplative ale unui autor dotat cu vocația prozei introspective, pe care și-o refuză cu motive abstinente. Avem, în posibila lui proză, de-a face cu modestia poetului și criticului literar Gheorghe Grigurcu, refractar vanității stilistice a teoreticianului și istoricului literar. De aceea, aceste subtile observații și considerații devin realmente revelatorii, prin amploarea și profunzimea lor, facilitându-ne pătrunderea în universul poeziei lui Gheorghe Grigurcu, exegeza și evaluarea critică a acestui gen literar, veritabil și durabil, pe care acest autor l-a cultivat cu tenacitate și talent vreme de peste șase decenii.

Deși a mărturisit dificultatea de a stabili și de a lămuri momentul în care se ivește poezia în *ființa unui autor*, Gheorghe Grigurcu a meditat și s-a confesat adeseori asupra condiției poetului și asupra menirii creației sale în versuri. Este de-a dreptul miraculoasă acea primă *senzație de poezie* pe care a trăit-o nu viitorul poet, ci ființa lui, la *cele două zile după naștere*, prin *contactul cu lumina, cu dumnezeiasca, copleșitoarea lumină solară*. Este, de asemenea, miraculos cum *firavele lui mădulare au menținut* acea senzație de poezie, care s-a metamorfozat, peste timp, *într-o primă amintire capitală*, perpetuată din copilărie, prin adolescență, până la tinerețe și maturitate, chiar peste pragul anilor de senectute ai memorialistului. Dacă *cea dintâi senzație de poezie* s-a ivit într-un moment biologic și biografic aproape incredibil de prematur, prima manifestare a viitorului critic literar se va produce cu o relativă întârziere, dar la fel de miraculos și de incredibil, la vârsta fragedă de doi- trei ani. Memorialistul Gheorghe Grigurcu este exaltat, atunci când retrăiește, la senectute, cea dintâi senzație de poezie, dramatizând cu reacție critică, atunci când se adresează bunicii și observă că o *doamnă simandicoasă* din parcul orașului basarabean Soroca, *seamănă cu un câine*[18]. Destul de timpuriu, Gheorghe Grigurcu a trăit, aproape simultan și simbiotic, în ordine, senzația de poezie și de critică literară.

Trei ar fi momentele de afirmare publicistică a vocației și talentului de poet al scriitorului Gheorghe Grigurcu, marcate de anii 1952, 1956 și 1958 din acel obsedant și aberant deceniul proletcultist și realist socialist. În 1952, la vârsta de șaisprezece ani, Gheorghe Grigurcu publicase versuri în ziarul Crișana. La Oradea, după școala primară, începută la Soroca în anul 1943, și continuată la Târgu-Jiu, apoi la Pește ana Jiu frecventând cele trei clase gimnaziale, pe atunci elementare, între anii 1947-1950, studiile liceale le-a freceventat la Școala Medie de Băieți *Emanoil Gojdu.*

În studiul cu elemente biografice și exegetice intitulat *Gheorghe Grigurcu și imperativul moral al literaturii,* profesorul universitar și criticul literar Mircea Popa apreciază cu reală pertinență efervescența creativității literare, de avânt a creației poetice cu care adolescentul Gheorghe Grigurcu se manifesta, publicistic, ca elev de liceu și ca student: *Gheorghe Grigurcu era cunoscut pentru faptul că era tobă de carte, că era un student care*

[18] Gheorghe Grigurcu, O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel

*îți depășea în multe privințe profesorii prin lecturile sale bogate din varii domenii de preocupări, că era admirat pentru colaborările sale poetice la Steaua, dar și prin prietenia și stima ce i-o arăta marele nedreptățit al poeziei interbelice, Lucian Blaga*[19]. Cu vizibilă afinitate colegială, cu aplomb și insurgență pamfletară, anticomunistă, polemistul Mircea Popa continuă, protestând că inegalabilul poet și filosof ardelean era *împins(...) de oficialități pe linie moartă și ținut la distanță de noul tineret universitar care se forma în fabricile de proletcultism ale uzinelor culturale*[20]. Anii 1956 și apoi 1957 și 1958 au fost roditori pentru tânărul Gheorghe Grigurcu care se afirma mai puțin triumfal cu versurile lui oarecum transparent, pline de lirism insurgent, aproape evanescent, echilibrat cu subtilitate, derutându-i astfel pe mai toți criticii literari ai timpului, în primul rând pe cei aserviți preceptelor aberante ale realismului socialist, ale tez(ism)elor ceaușiste din iulie 1971 și ale protocroniilor adiacente și obediente ale acestora, din anul 1974.

Regretabil este faptul că nu cunoaștem, din imposibilitatea convorbirilor directe cu poetul Gheorghe Grigurcu prea multe date despre faza incipientă, adolescentină a creației sale în versuri, pe care, desigur, nu o poate subestima cu exes de modestie, așa cum proceda înaintașul lui, Ion Barbu, cu etapa parnasiană, ironizată cu formula autocritică, evident ludică și ironică, dar memorabilă, *exerciții de digitație*. Credem că poetul Gheorghe Grigurcu nu a comis niciodată compromisuri, nu s-a manifestat cu frivolitate ideatică și stilistică, pe întreg traiectul biografiei lui poetice de aproape șapte decenii. O dovadă peremtorie o constituie versurile și nu titlurile poeziilor *cu Lenin* și *cu tancuri sovietice*, publicate *alternativ,* în lunile aprilie și august ale anului 1958 în paginile revistei literare *Steaua* din Cluj- Napoca. Fără a ignora versurile publicate de Gheorghe Grigurcu în anii adolescenței, am considera că adevăratul debut publicistic grigurcian este cel din anii colaborării la revista *Steaua,* inclusiv cele din anul 1958 când i se tipăresc poeziile *Pe Lenin îl poți recunoaște* și *Tancurile sovietice,* în numerele 4 și 8.

Așa se explică faptul că scriitorul *complet* și *total* de azi, Gheorghe Grigurcu, a debutat publicistic și editorial relativ tardiv, după reprezentanții *faimoasei generații șaizeciste* din primul val, Nichita Stănescu, Ilie Constantin, Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ion Alexandru, Ana Blandiana și alții. Nu trebuie să fie însă omis și ignorat faptul certificat de actul școlar după care Gheorghe Grigurcu i-a avut colegi la Școala de literatură *Mihai Eminescu* pe Nicolae Labiș, *buzdugan* al generației șaizeciste, precursor al acesteia, și pe Cornel Rocsin, decedat la numai nouăsprezece ani și rămas, din nefericire, în cvasianonimatul eternității. Născut după autorul *Primelor iubiri* și al *Luptei cu inerția,* Gheorghe Grigurcu, stăpânit de insurgența lui adolescentină și juvenilă, nu s-a lăsat impulsionat de arivismul care-i caracteriza pe mai mulți din rândul celorlalți colegi ai școlii, precum poeții Alexandru Andrițoiu, Aurel Rău și alții. Astfel se explică debutul său publicistic și editorial oarecum tardiv, întâi ca poet și apoi în domeniul criticii literare, cu acel studiu despre junimistul Miron Pompiliu.

Dacă n-a debutat ca poet la acea vârstă precoce, a superbei adolescențe, cu stângăcii inerente, la șaisprezece ani precum Mihai Eminescu, Tudor Arghezi și Alexandru Macedonski, debutul poetic și critic al lui Gheorghe Grigurcu se dovedește a fi surprinzător de matur. Așadar, au rămas în anonimat primele lui exerciții de creație literară estompate și uitate de un acerb și veritabil spirit critic și autocritic, marcat de insurgența sa funciară. Cu un imbold aproape involuntar, imprudent și neinspirat, la vârsta de douăzeci și doi de ani, s-a hazardat să publice în paginile mensualului clujean *Steaua,* numărul 4 și numărul 8, din aprilie și august 1958, spre sfârșitul *obsedantului* deceniu al comunismului dejist, două poezii cu mesaje echivoce, surclasând și sfidând, însă, fără tendenționism și tezism, prin stil artistic

[19] Mircea Popa, din Revista *Mișcarea literară, Gheorghe Grigurcu și imperativul moral al literaturii*,anul XV, nr. 2 ( 58), 2016, Bistrița, p. 4
[20] Ibidem

remarcabil, original, distinct, prolectultismul și realismul socialist. Cele două poezii au titluri riscante, lipsite de circumspecție deliberată: *Pe Lenin îl poți recunoaște* și *Primele tancuri sovietice.*

Aceste poezii create de Gheorghe Grigurcu într-un climat și context literar nefast, proletcultist și realist- socialist, de aservire ideologică a scriitorilor sub dogmatismul comunist, nu pot fi încadrate în maculatura apoetică, stilistic și artistic, obedientă și tributară regimului politic și moral al comunismului dejist, aparținând unor înregimentați pseudocreatori, *toboșari ai timpurilor noi,* precum Alexandru Toma, Eugen Frunză, Victor Tulbure, Marcel Breslașu, chiar Mihai Beniuc fiind autorul volumului incolor și insipid cu titlu servil *Partdiul m-a-nvățat*. Să nu uităm că academicianul Nicolae Manolescu, criticul și istoricul nostru literar titular și exemplar ne învață să cunoaștem *Limitele compromisului* politic și moral care s-au manifestat, au trăit și au creat scriitorii postbelici sub teroarea ideologiei comuniste. Potrivit sintagmei manolesciene care intitulează un editorial programatic semnat în revista *România literară* din anii postdecembriști, poetul Mihai Beniuc nu a putut evita *limitele compromisului*, opera lui fiind numai parțial recuperabilă, restul purtând stigmatul aservirii comuniste, iar autorul ei rămânând un modest *toboșar al timpurilor noi*.

Gheorghe Grigurcu poetul, criticul literar și memorialistul, nu trebuie să fie înrolat în cohorta scriitorilor oportuniști ai perioadelor literare postbelice și postdecembriste. El i-a blamat și i-a ignorat pe scriitorii *oportuniști, colaboraționiști și nomenclaturiști* din perioada comunistă, iar în perioada postdecembristă s-a situat pe aceeași poziție critică, devenind un adept și un protagonist al revizuirilor critice după modelul celor lovinescine, profunde și verosimile, nicidecum farfuridice alături de alți critici și istorici literari contemporani, demni de compania lui Al. George, Nicolae Manolescu, Ion Simuț, Mircea Mihăieș, Daniel Cristea Enache etc.

Gheorghe Grigurcu a militat totuși în permanență, în tradiția maioresciană a adevărului și autonomiei esteticului, ca drept criterii supreme pentru receptarea, interceptarea și evaluarea în mod critic judicios a literaturii noastre clasice și contemporane, evitând excesele apologetice, encomiastice, ca și pe cele negativiste. Mai ales ca poet, departe de orice tentații oportuniste, dimpotrivă, ca adversar insurgent și redutabil al confraților aserviți ideologiei comuniste, cricul literar Gheorghe Gricurgu poate fi considerat ca un reprezentant canonic al poeziei *disidente, subversive și evazionist-estetic* din ultimele două perioade literare, postbelică sau comunistă și postrevoluționară ori postdecembristă.

## BIBLIOGRAPHY


- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Ed. *Litera Internațional,* 2001
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modersnism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*,București, Ed. Polirom, 2017
- Cioculescu, Șerban, *Unsprezece epistole către Gheorghe Grigurcu*, Editura *Revers,* Craiova, 2019
- Dimisianu, Gabriel, *Lumea criticului*, București, Editura fundației culturale române, 2000
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Lampa lui Diogene*, București, Ed. Eminescu, 1970
- Grigurcu, Gheorghe, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade,* Satu Mare, 2009
- Grigurcu, Gheorghe, *Însemnări de poet*, în volumul *Un trandafir învață matematica*, Colecția *Ediții definitive, Scriitori români contemporani,* Editura *Vinea,* București

- Grigurcu, Gheorghe, *Oglinda văzduhului, Colecția Opera Omnia, Poezie contemporană*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2012
- Iorguescu, Mircea, *Critică și angajare*, București, Ed. Eminescu, 1981
- Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, București, Ed. Eminescu, 1978
- Maiorescu, Titu, *Critice*, I-III, îngr. I. Rădulescu- Pogoneanu, București, Ed. Minerva,1926-1930
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, I, București, Ed. Paralela 45, 2008
- Negoițescu, I., *Scriitori contemporani*, București, Ed. Paralela 45, 2000
- Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, volumul I, Ed. Cartea Românească, 1985
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Ed. Polirom, 2017
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Ed. Polirom, 2019
- Papahagi, Marian, *Fragmente despre critică*, Cluj – Napoca, Editura Dacia, 1994
- Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Cluj- Napoca, Ed. Dacia, 1997
- Popa, Mircea din Revista *Mișcarea literară*, *Gheorghe Grigurcu și imperativul moral al literaturii*,anul XV, nr. 2 ( 58), 2016, Bistrița
- Simion, Eugen, *Dicționarul literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2012
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane*, 1941-2000, București, Editura Mașina de scris, 2005

## *GHEORGHE GRIGURCU- THE MEMOIRS WRITER*

**Adriana-Mihaela Popescu**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia**

*Abstract: Gheorghe Grigurcu's memorialist-prosaic and aphoristic literature, materialized in books of conversations, dialogues and confessional interviews, made in the company of real interlocutors, such as Dora Pavel, Gellu Dorian and Flori Bălănescu, have the noble and formative purpose of introducing us to the universe complex, hospitable and comforting of the dramatic, psycho-intellectual and artistic tribulations, which an authentic, first-rate personality in the evolution of Romanian culture and literature has experienced and still lives today. To this literature created towards and at the age of the author's old age are added two other volumes of Journal, I-II, printed by Gheoghe Grigurcu at the Eikon Publishing House in Cluj-Napoca, in 2014 and 2017, at advanced ages, seventy-eight and at eighty and one year old. The two volumes with memorialist-style journalistic annotations send knowledgeable readers to exceptional similar books of universal literature, such as Writer's Diary, I-II-III, by Feodor Mikhailovich Dostoevsky.*

*Keywords: literary critic, memorialist, Romanian literature*

Orice demers critic despre o personalitate marcantă din evoluția literaturii române, *de la origini până în prezent*, după sintagma apozițională lansată în titlul *Istoriei* sale din 1941 de *divinul* și *hulitul* teoretician, critic și istoric literar G. Călinescu, oferă vaste și generoase posibilități,dar și responsabilități și dificultăți de afirmare pe planul exegezei și evaluării critice. Negreșit, o asemenea personalitate importantă, manifestată plenitudinar și exemplar, în aceste ultime două perioade cultural-literare, postbelică sau comunistă și postdecembristă, aceea a tranziției noastre prelungite și imunde, este scriitorul negreșit contemporan Gheorghe Grigurcu. Omul și opera lui au pătruns mai ales acum în conștiința actualității noastre, ca entități biobliografice inseparabile, manifestate și concretizate tridimensional, în ipostazele remarcabile ale poeziei, criticii literare și ale prozei memorialiste. Cea de-a treia dimensiune, fațetă modernă și neomodernă a creației literare grigurciene ia amploare acum, la senectute, în impresionante *fișe de memorialist* rezultate, din multiple modalități, de maximă, intransigență și uneori, impudică sinceritate a confesiunii, precum convorbirile sau dialogurile, interviurile și jurnalele de scriitori ( Dostoievsky- Jurnale de scriitori). Așadar, poezia, critica literaă și proza memorialistă, inclusiv aforistica, pe care scriitorul Gheorghe Grigurcu le cultiva dezinvolt, cu apetența și seducția unui inepuizabil flux memorialistic, extins și aprofundat, de un orizont spiritual de-a dreptul miraculos și inegalabil, reprezintă cele *trei fețe* ale modernității inconfundabile încadrabile în patrimoniul de valori durabile ale literaturii naționale.

Premiul Național pentru Poezie Mihai Eminescu, cu care Gheorghe Grigurcu a fost laureat la Ipotești și Botoșani în naul 2015 atestă și certifică prezența acestui scriitor în lotul prestigios, cu adevărat canonic și, de ce nu, clasic, al conderilor români care au trăit, trăiesc, au scris și scriu cu talent incontestabil, cultivând unul ori mai multe genuri literare. Critica literară și poezia lui Gheorghe Grigurcu devin domenii perene ale literaturii noastre, permanențe ale acesteia din anii Centenarului Marii Uniri, 1918-2018. Oricare cunoscător și comentator, competent și prob al literaturii române din acest secol nu-l poate ignora sau omite pe poetul și criticul literar Gheorghe Grigurcu din lista celor o sută de nume cu scriitori care vor rămâne perpetuu în conștiința neamului nostru. Poezia, critica literară și relativ recenta proză memorialistică, livrescă și aforistică a scriitorul Gheorghe Grigurcu necesită o anumită situare cronologică, diacronică și sincronică, versurile și comentariile sale critice

fiind, de aceea, sincronice, debutul lor editorial fiind marcat de anii 1968 la treizeci și doi de ani, poezia, și 1969, critica literară. Fișele de prozator memorialist și aforismele grigurciene se impun decisiv, ca parte sau latură majoră a creației acestui autor, fecund și valoros în actualitatea noastră literară din perioada tranziției postrevoluționare sau postcomuniste.

Cele trei fețe ale neomodernității operei lui Gheorghe Grigurcu ni se relevă acum ca mărturii și expresii concludente, ideatic și stilistic sau artistic, ale unui spirit creator efervescent și eflorescent de-a lungul și de-a latul unui interval de timp acorerind peste o jumătate de secol (1968-2018). Nu întâmplător, vârsta creativității literare grigurciene este egală și aproape identică cu aceea a hebdomadarului național *România literară* al cărui coordonator asiduu din perioada postdecembristă rămâne academicianul, criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu.

Ecuația vârstelor, în care primul termen este dat de existența unei reviste cultural-literare și artistice excepționale, în România literară, iar al doilea termen de debutul editorial grigurcian, poetic și critic aproape simultan/ concomitent, nu poate fi ignorată și expediată la un capitol derizoriu de ... simple coincidențe. Spiritul critic al scriitorului Gheorghe Grigurcu, omniprezent dar excelând, pare-se, când se exercită, magistral, asupra poeziei, genul literar preferat al creației și al criticii sale literare, se manifestă în mai toate revistele cultural-literare de pe întreg teritoriul României Mari, mai ales în paginile celor care apar în marile noastre centre urbane, ilustrând, în primul rând, varietăți de profunzime ale criticii de întâmpinare și evitând în permanență și deopotrivă excesele apologetice ori negativiste. Cele trei direcții sau domenii ale creației literare grigurciene, poezia, critica literară literară și proza memorialistă poartă amprenta acestui spirit creator, critic, clasic, în descendența nobilă, maioresciană și lovinesciană, polemic și ironic, arareori sarcastic. Opera sa dobândește astfel frapante semne stilistice de unitate și varietate. În cartea *O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel,* Gheorghe Grigurcu se confesează cu o franchețe dezarmantă, cuceritoare: *Îmi place să-mi reconstitui ființa pe diversele trepte ale evoluției de care am avut parte. Un fizic fragil mi-a sporit incertitudinile crescute dintr-o sămânță pe care o voi fi avut de la naștere. Mi-am dat seama că sînt altfel, că între mine și semenii mei s-a produs o falie ce nu se va închide niciodată.* Propensiunea mărturisirii, dictată de spiritul introvertirii și exteriorizării propriilor tribulații psiho-intelectuale, nu le-a părăsit niciodată pe distinsul nostru scriitor octogenar. Cărțile sale de autentică proză diaristică, de convorbiri, dialoguri și interviuri, ca și fișele admirabile de confesiuni memorialiste ne oferă abundente fragmente de veritabilă confesiune bildungsromanescă, de factură ironică, cu sensul manolescian din trilogia *Arca lui Noe*.

Putem concluziona că întreaga viață, de peste opt decenii, și întreaga operă însumând, pare-se în competiție cu ființa delicată și fragilă a scriitorului Gheorgeh Grigurcu, au devenit, de-a lungul și de-a latul timpului istoric, politic, moral și spiritual, o provocare adresată unui destin inclement, de multe ori sumbru și ostil, începând primii patru ani interbelici ai fragedei copilării, continuând cu anii cumpliți ai celui de al doilea război mondial, cu două refugii dramatice, din Basarabia și Ardealul de Nord, străbătute în anii 1940 și 1944, apoi întreaga perioadă postbelică, 1945-1989 sau 1990, până în prezentul precar și ingrat al tranziției postdecembriste. Traiectul existențial și literar, destul de sinuos, a fost străbătut de Gheorghe Grigurcu împreună cu bunica și cu părinții, Valentin și Alexandra Grigurcu, din orașul basarabean Soroca așezat aproape de Nistru, prin Bucovina, apoi prin Ardealul de Nord, la Gheorgheni, la Oradea și Cluj prin vechiul regat, la București plasa gorjeană Peșteana de pe Jiu și, în sfârșit, marginalizarea sau exilarea în urbea de pe Jiul de Sus, la Târgu-Jiu sau *Amarul Târg* și la Târgu Cărbunești. Nu-i de mirare că acest traiect odiseic, demn și eroic i-a fost, scriitorului Gheorghe Grigurcu, și unul miraculos. În prezent trăiește, scrie și tipărește echilibrat și consolat, publicistic și editorial, întregind și consolidând cu alte *pietre,* blagiene, *templul* sau edificiul operei sale durabile și inconfundabile. La Târgu- Jiu, Gheorghe

Grigurcu coordonează și animă de câțiva ani, în spiritul lui critic mereu efervescent, apariția, dificultoasă financiar, a revistei de cultură și artă purtând pe frontispiciu un titlu inspirat și definitoriu, vădit grigurcian, *Confesiuni*. După doar un an de la Centenarul Marii Uniri Naționale, din acest an, 2019, această revistă cultural-literară și artistică cu incontestabil prestigiu pe întreg cuprinsul țării, a izbutit să-și continue apariția cu girul sau sub egida Uniunii Scriitorilor din România. Este un semn convingător că a reușit pe deplin să se deprovincializeze sub orientarea, supravegherea și conducerea unui scriitor dintotdeauna deprovincializat, acela care a promovat de la debut până azi creația literară de nivel artistic național și continental, adică european. Exigent față de sine, în principiului literar enunțat mai înainte, Gheorghe Grigurcu nu admite mediocritatea și nonvaloarea în materie de creație literară, impunându-se ca polemist imbatabil și ca un protagonist al revizuirile critice rezonabile, lovinesciene. Acea falie ce nu se va închide niciodată are semnificații multiple, istorice, politice, sociale, morale, filosofice și estetice. Scriitorul Gheorghe Grigurcu a rămas toată viața și prin toată opera sa, dar mai ales în creația memorialistă, inclusiv în aforisme, un spirit militant, un veritabil insurgent, neputând să se izoleze de lume, să se claustreze în iluzoriul turn de fildeș. Destinul sau lumea și scriitorul Gheorghe Grigurcu s-au aflat într-o acerbă și neîntreruptă, beligerantă provocare reciprocă, într-o stare de insurgență nativă, de opoziție ireductibilă într-un raport antagonic, declanșabil în permanență, cu spontaneitate și cu luciditate.

Scriitorul Gheorghe Grigurcu a fost și este și acum, un Berbec interbelic, pin naștere și prin zodie, din 16 aprilie 1936, și fără exagerare, un cvasiautodidact, deși cu studii complete, primare, elementare, medii și universitare, plus un strălucit doctorat cu o teză despre *Opera lui Bacovia,* finalizat cu brio sub coordonarea profesorului universitar, discipol călinescian, Alexandru Piru. Ferm, cu o conștiință de sine consecventă și intransigentă, proprie personajelor camilpetresciene din dramele de idei și idealuri absolute și din romanele interbelice, Gheorghe Grigurcu n-a funcționat ca profesor preuniversitar și universitar, umilindu-se pentru scurt timp, cu predarea de cunoștințe simple gramaticale și literare, adresându-se unor elevi modești din școli profesionale. Remarca după care scriitorul Gheorghe Grigurcu a fost și a rămas un cvasiautodidact nu trebuie să fie sancționată ca minimalizatoare și impertinentă, eufemistic, neinspirată sau inadecvată. Acest cvasiautodidact genial a izbutit să edifice templul operei sale, cu tenacitate, inteligență, sensibilitate și talent, exersând întreaga tipologie a lecturilor, totdeauna riguros selective și *libere* ( Gabriel Dimisianu), *intermitente* ( Perpessicius), r*espectuoase* ( Adrian Marino) și, mai ales, *infidele* ( Nicolae Manolescu). Orizontul spiritual-artistic grigurcian, larg și deschis elementelor inedite și novatoare, extins și aprofundat programatic prin alte lecturi aderente și penetrante, confirmă extraordina și excepționala capacitate comprehensivă, publicistică și editorială a unui spirit creator predispus la acumulări și revizuiri critice permanente, capabil de exegeze și evaluări surprinzătoare, cu un mare coeficient de originalitate. Intransigent și insurgent în întreaga sa existență, fizică și spirituală, scriitorul Gheorghe Grigurcu nu putea să accepte limitele și funcțiile, aranjamentele și combinările pe care le impunea plafonarea și abrutizarea din patul lui Procust al învățământului de toate gradele, instituție aservită politic și moral în ultimele două perioade social- istorice, parțial eclipsate, sub comunism și postcomunism. Integru, inconformist și incoruptibil, Gheorgeh Grigurcu ar fi refuzat tranșant orice pact sau armistițiu de integrare compromițătoare în învățământul preuniversitar ori universitar.

Literatura memorialist-prozastică și aforistică grigurciană, concretizată în cărțile de convorbiri, dialoguri și interviuri confesive, realizate în compania unor interlocutori veritabili, precum Dora Pavel, Gellu Dorian și Flori Bălănescu, au menirea nobilă și formativă de a ne introduce în universul complex, ospitalier și reconfortant al tribulațiilor dramatice, psiho-intelectuale și artistice, pe care le-a răit și le trăiește și în prezent o

personalitate autentică, de prim rang, în evoluția culturii și literaturii române. Acestei literaturi create spre și la vârsta senectuții autorului se adugă alte două volume de Jurnal, I-II, tipărite de Gheoghe Grigurcu la Editura Eikon din Cluj-Napoca, în anii 2014 și 2017, la vârste înaintate, șaptezeci și opt și la optzeci și unu de ani. Ceel două volume cu adnotări jurnaliere de stil memorialist trimit cititorii avizați la cărți similare excepționale ale literaturii universale, precum Jurnal de scriitor, I-II- III, de Feodor Mihailovici Dostoievski.

Literatura memorialistă este abundată de unii scriitori cu o bogată și complexă experiență de viață și de creație, preferată a fi realizată la vârste avansate în timp, la maturitate și la bătrânețe. Cele două volume de jurnal grigurcian, cuprinzând peste opt sute de pagini, sunt pentru această opinie, venind după acelea anterioare, de convorbiri, dialoguri și interviuri.

Memorialistul și diaristul Gheorghe Grigurcu imprimă narațiunii și evocării sale confesive, derulate cu inepuizabile apetențe și consistențe, cursivitate și sinceritate, la niveluri ideatice și stilistice maxime, dar și cu reticențe, decente și pudori bine temperate și echilibrate. În volumele de Jurnal I și II, renunță la compartimentarea sau sincoparea fluxului memoriei naționale și afective, secționat ori secvențat clasic pe zile, săptămâni etc. Procedeul secvențional tradițional i se pare, probabil, perimat și inoportun unui film memorialistic fuent și dramatic, menit să descopere altor oameni tumultul intim al conștiinței și psihologiei, unic și irepetabil pentru orice scriitor. Prima secvență confesivă din jurnalul grigurcian se distinge ca virtuală introducere sau prefață prin nota profundă de reflexivitate asupra timpului în cele trei ipostaze, trecut, prezent și viitor, relativ și absolut, individual și general, despre disponibilitățile rațională și afective ale ființei umane și personale de evaziune din prezent, despre creație și ficțiune. Scriitorul se confesează în mod diaristic la persoana I: „*Odată cu înaintarea în vârstă, încerc de deznădăjduită nevoie de trecut. Sînt ros până la os de amintiri (...) e o evaziune din prezent. Primul ei impuls s-a ivit, straniu, în anii frageedei copilării, când, neavând un trecut personal, m-am pomenit irezistibil atras de cărțile de istorie(...) Eram încredințat că voi deveni istoric (...) trecutul e, în vederile vieții lăuntrice, o ficțiune. O ficțiune pe ccare o corporalizăm prin visuri, năzuințe, premoniții, regrete (...) le stilizăm ca pe un gen de creație spontană. O creație a ființei, similiestetică. Dacă această chemare a trecutului semnifică declanșarea prezentului (...) ea mută centrul existenței în trecut. Adică în ficțiune. Ne solicită să creem trecutul.”*[1]

În prima secvență din cele patru sute șaptesprezece ale volumului întâi de Jurnal grigurcian, autorul debutează, așa cum remarcam anterior cu adânci și incitante reflecții referitoare la triplele forme ale timpului, trecut, prezent și viitor, ale relației acestor ipostaze temporale cu realitatea și ficțiunea, cu creația literară în pluriformele ei de manifestare, în primul rând memorialiste. Involuntar Gheorghe Grigurcu, dar nu polemistul, se întâlnește cu rivalul lui pe planul conștiinței politice, morale și literare, Eugen Simion, cel din universul de confesiuni jurnaliere, pariziene, axat pe problematica timpului trăirii și mărturisirii. Ne permitem să lansăm asemenea similitudini de viziune memorialistă, cutezând să credem că aceste similitudini pot fi considerate și de alții posibile și surprinzătoare afinități. Această opinie poate confirma ideea generoasă a posibilității apropierii și solidarității spiritelor literare veritabile și exemplare. Nu întâmplător geometrul de prestigiu european, Dan Barbilian, alias poetul nostru modern interbelic Ion Barbu, evoca în confesiunile sale cu totul insolite acel *loc luminos* unde *geometria se întâlnește cu poezia*. Una dintre concluziile pe care acest enunț, celebru și genial, barbian, ne-o oferă cu maximă putere de seducție spirituală, mai ales artistică, este aceea a reconsiderării și relativizării raporturilor disjunctive din domeniile artelor, inclusiv al relațiilor interumane, comune ori elitiste.

[1] Gheorghe Grigurcu, Jurnal I, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014, p. 3

În privința raporturilor extinse între formele tridimensionale ale Timpului, trecut, prezent și viitorul, cea din urmă, adică Trecutul fiind prioritară și supremă, Gheorghe Grigurcu adaugă aserțiunilor sale argumentate în stil patetic și inteligibil, opinii și argumente ale unor personalități literare excepționale la nivel european. Paul Valery, strălucitul poet și teoretician modern din prima jumătate a secolului XX, definea timpul trecut ca fiind *loc al formelor fără putere*, pe care scriitorii trebuie să-l scoată din inerție, să-l revitalizeze și revigoreze, prin creația lor artistică viabilă, valoroasă și durabilă estetic. *Noi trebuie să-i dăm viață și necesitate și să-i presupunem pasiunile și valorile noastre*, continuă, elucidând, poetul și teoreticianul francez Paul Valery, admirat ca autor preferat, de contemporanul lui interbelic, Ion Barbu. Ortega Y Gasset, o altă personalitate literar-artistică de elită europeană, *considera că trecutul ne salvează de prezent, construind un viitor robust*. Nu putem cunoaşte în ce măsură Orteg y Gasset se gândea și încerca să rebiliteze artistic paseismul romantismului, corelându-l cu vizionarismul aceluiași curent literar opus clasicismului. Aserțiunea gânditorului și scriitorului iberic, atât de autoritar pentru arta modernă a aceluiași secol XX, inspiră și stimulează confesiunea lui Gheorghe Grigurcu, comunicată în enunțuri futurologice la fel de profunde și de memorabile. Scriitorul român crede și el că „*viitorul poate fi prefigurat în sensul său sufletesc tot cu ajutorul enigmatic al trecutului. E o ficțiune născută din fincțiune, născută din ficțiunea dominantă a ceea ce a fost și n-a fost. Speranțele noastre esențiale nu privesc înainte, ci înapoi ( ...) Acesta e viitorul către care aspirăm interior, singurul viitor legitim. Odată cu trecerea nemiloasă a anilor, aria trecutului se mărește considerabil în contul viitorului. Ne afundăm dureros în ficțiunea trecutului, identificând-o instinctiv cu cea a viitorului."*[2] Citatul amplu, expresiv și convingător, e o mărturie la fel de concludentă a modului magistral în care livrescul inspiră și sporește valoarea creației literare de toate genurile, inclusiv a memorialisticii.

În prezentul nostru postdecembrist, scriitorul Gheorghe Grigurcu a continuat să se impună, decisiv, tridimensional, pe plan literar, ca poet, critic literar și memorialist, în concordanță deplină cu un vast și miraculos orizont de cunoaștere, filosofică, artistică morală și politică. Nu trebuie uitat faptul că autorul volumelor *Existența poeziei* și *Critici români de azi* a cultivat cu tenacitate și pertinență, în descendență nobilă, maioresciană și lovinesciană, spiritul critic, clasic și modern, polemic mai mult ironic și mai puțin sarcastic. Volumele sale de autentică și inteligentă proză diaristică și confesiv- memorialistă vădesc reale disponibilități de prozator ionic, capabil de autoanalize introspective, demne de paginile prozastice proustiene ori de cele ale romanelor interbelice ale Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Camil Petrescu. De aceea, vom apela de mai multe ori la cartea *O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel*, apărută în urmă cu zece ani la Editura Pleiade din Satu Mare.

Să nu uităm că multe dintre convorbirile și dialogurile cu Dora Pavel au fost publicate în acest aproape un deceniu, 2000- 2009, în reviste cultural-literare importante, ca *Luceafărul, acum de dimineață, Acolada, România literară, Ramuri, Convorbiri literare, Viața românească și Vatra*. Alte convorbiri sau dialoguri la fel de verosimile și valoroase memorialistic se află în alte două cărți ale Dorei Pavel, *Armele seducției*. Dialoguri, editată la *Casa Cărții de Știință*, din anul 2007 și *Rege și ocnaș ( Din culisele scrisului),* apărută sub auspiciile aceleiași egide, în anul 2008. După lecturile, obligatoriu *fidele*, ale cărților memorialiste create de scriitorul Gheorghe Grigurcu în compania Dorei Pavel, niciodată facile, totdeauna confortabile, rămânem cu impresia unui elevat nivel ideatic și stilistic. De aceea, dialogurile sau convorbirile cu memorialistul Gheorghe Grigurcu, aflat sub *tentația ficțiunii*, se pot metamorfoza într-un inedit gen literar de *jocuri empatice*. Sintagmele subliniate grafologic prin litere aplecate sunt preluate chiar din prima pagină a autoprefeței

[2] Gheorghe Grigurcu, Jurnal I, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014, p. 5-6

admirabile semnată de Dora Pavel pentru cartea *O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel*. Ca veritabil biograf și exeget literar, înzestrat cu spirit critic comperhensiv, domnia sa consideră această carte drept *romanul propriului destin*, autor fiind ficționalizatul Gheorghe Grigurcu, *scriitorul proteic, adică poetul, eseistul, criticul literar, polemistul sau autorul de aforisme, dar și prozatorul* Gheorghe Grigurcu, care se dovedește aici, rând pe rând filosof, moralist, hermeneut sau enciclopedist, devenind o sursă inepuizabilă de înțelepciune și vorbe sentențioase, de propoziții sapiențale sau oraculare precum cele atât de invocatului Socrate. Prin secvențele acestei cărți- document- eseu- scriere memorialistă- jurnal- confesiune- roman, Gheorghe Grigurcu schițează un mod original prin care poate fi creat un roman, valorificând ficțiunea prin chiar literatura confesivă a jurnalelor și a memoriilor, după cum observă cu sagacitate și comprehensibilitate Dora Pavel, cu mare și justificată încredere în vocația epică, precum și construcția de sine, ca reale și incontestabile virtuți creative românești, cu care este înzestrat acest scriitor. Toate aceste însușiri de virtual prozator, Gheorgeh Grigurcu le-a divulgat și le-a dovedit la anchetele literare destinate emisiunilor radiofonice sau revistei *Acolada*. În sensul acestor predispoziții native, prozastic-românești, Dora Pavel sugerează poetului, criticului și memorialistului atenția pe care trebuie să o îndrepte spre câteva personaje, ființe esențiale în viața lui, o bunică, o iubită, un prieten care trădează scriitori providențiali și veneraţi sau alții, dezamăgitori. Se observă clar că Dora Pavel a crezut și mai crede în talentul de virtual romancier *ionic*, mai puțin *doric* și deloc *corintic*, al ilustrului dumneaei conclocutor, dacă nu, în destinul de prozator memorialist al acestui ideal convorbirist. De aceea invocă o altă confesiune asertorică și expresivă, memorabilă, pregnant grigurciană: *Mâhnirile ni s-au transmutat treptat în ficțiune.*

**BIBLIOGRAPHY**


- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Ed. *Litera Internațional,* 2001
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modersnism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*,București, Ed. Polirom, 2017
- Cioculescu, Șerban, *Unsprezece epistole către Gheorghe Grigurcu*, Editura *Revers*, Craiova, 2019
- Dimisianu, Gabriel, *Lumea criticului*, București, Editura fundației culturale române, 2000
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Lampa lui Diogene*, București, Ed. Eminescu, 1970
- Grigurcu, Gheorghe, Jurnal I, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014
- Grigurcu, Gheorghe, *O provocare adresată destinului.Convorbiri cu Dora Pavel*, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009
- Grigurcu, Gheorghe, *Însemnări de poet*, în volumul *Un trandafir învață matematica*, Colecția *Ediții definitive*, *Scriitori români contemporani*, Editura *Vinea*, București
- Grigurcu, Gheorghe, *Oglinda văzduhului, Colecția Opera Omnia, Poezie contemporană*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2012
- Iorguescu, Mircea, *Critică și angajare*, București, Ed. Eminescu, 1981
- Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, București, Ed. Eminescu, 1978
- Maiorescu, Titu, *Critice*, I-III, îngr. I. Rădulescu- Pogoneanu, București, Ed. Minerva,1926-1930
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, I, București, Ed. Paralela 45, 2008

- Negoițescu, I., *Scriitori contemporani*, București, Ed. Paralela 45, 2000
- Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, volumul I, Ed. Cartea Românească, 1985
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Ed. Polirom, 2017
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Ed. Polirom, 2019
- Papahagi, Marian, *Fragmente despre critică*, Cluj – Napoca, Editura Dacia, 1994
- Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Cluj- Napoca, Ed. Dacia, 1997
- Popa, Mircea din Revista *Mișcarea literară*, *Gheorghe Grigurcu și imperativul moral al literaturii*,anul XV, nr. 2 ( 58), 2016, Bistrița
- Simion, Eugen, *Dicționarul literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2012
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane*, 1941-2000, București, Editura Mașina de scris, 2005

# *IDENTITÉ(S) ET MÉMOIRE(S)) OU LA DIALOGIQUE DU SOI ET DE L'AUTRE DANS L'OEUVRE D'ASSIA DJEBAR*

**Otilia-Maria Cojocaru**
**„Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract: On her real name, Fatima-Zohra Imalyene, Assia Djebar is one of the best-known French-speaking North African writer and the most studied in universities around the world. Known as the "Great Lady of Maghreb", she had a unique personality with an unusual, if not quite exceptional notoriety in the Arab world where writing belonged priory to men. The present article aims to bring into light the fact that she has always practiced a wise and mature writing which has exposed worldwide the Algerian memory and identity through an autobiographical style.*

*Keywords: identity, hybridity, Maghrebian literature, autobiography.*

## Introduction

De son vrai nom Fatima-Zohra Imalyène, Assia Djebar est sans doute l'écrivaine maghrébine d'expression française la plus connue et la plus étudiée dans les universités du monde entier. Connue sous l'appellatif de « la Grande Dame du Maghreb »[1], l'écrivaine est une personnalité unique avec une notoriété peu commune sinon tout à fait exceptionnelle dans le monde arabe où l'écriture appartenait à priori aux hommes. Grâce à sa détermination et à son talent elle a su imposer son propre style en faisant de sorte que les thèmes traités dans ses romans, spécifiques au départ à la société maghrébine, s'ouvrent vers l'universel.

Son parcours exceptionnel et unique peut s'expliquer par l'éducation qu'elle a reçue à une époque où les femmes de l'islam en étaient privées, mais surtout par le fait qu'elle n'a pas eu peur de se construire une carrière multidisciplinaire. C'est exactement ce caractère multidisciplinaire de son parcours qui a marqué d'une manière décisive son œuvre et qui a défini sa poétique. Elle a été aussi bien historienne, écrivaine et critique littéraire, que cinéaste, journaliste et militante pour les droits de l'homme et surtout pour les droits des femmes. L'écrivaine elle-même avoue que ce cheminement multidisciplinaire a été le résultat de sa quête identitaire, de son désir de revendiquer l'identité et la mémoire personnelle et celles de son peuple :

> « (…) dans mon trajet d'écrivain, il y a eu un tangage, une interrogation profonde qui m'a fait me taire longtemps : dix années de non-publication, mais pendant lesquelles j'ai pu arpenter mon pays, pour des reportages, pour des enquêtes et enfin des repérages de cinéma, envahie que j'étais par un besoin de dialoguer avec des paysannes, des villageoises de régions aux traditions diverses, besoin aussi de revenir à ma tribu maternelle (…) »[2]

Pendant plus de cinquante ans de carrière, Assia Djebar a su se faire connaître progressivement en se taillant une place privilégiée dans l'univers de la littérature, de la culture française et maghrébine. Son élection à l'Académie française le 16 juin 2005 est une chose déjà très connue, mais peu de monde sait qu'Assia Djebar a été proposée plusieurs fois pour le Prix Nobel de littérature, aussi.

[1] Giuliva Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar,* Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, p. 17.
[2] Assia Djebar, 2000. *Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité*. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au *Prix de la Paix* en octobre 2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

Écrivant dans la langue de l'Autre, Assia Djebar s'est toujours posé la question de l'identité, mais dans ses premiers romans elle choisit de se situer en marge de cette thématique et en marge des événements socio-politique de son pays qui se trouvait en pleine guerre d'indépendance. Elle a préféré présenter des portraits de jeunes filles, de femmes algériennes soucieuses d'amour, du dévoilement de leur corps, du désir de vivre les plaisirs et les joies de la vie. C'était sa manière de détourner son regard du drame de la colonisation que vivait son peuple :

> « D'une part, je me méfiais, je me méfie toujours d'une littérature à priori de témoignage ; d'autre part, parce que j'écrivais en français, je pensais alors que je n'avais à faire entrevoir *aux autres* qu'une surface de moi et les miens ; en somme, une autre langue qui me faisait prendre comme règle de départ dans la facture du roman la dissimulation. Quelque chose comme *j'écris pour cacher ce qui me semble le plus important*, non pas pour exprimer simplement, naturellement… »[3]

Dans cette première étape de son écriture, Assia Djebar préfère refouler la mémoire et ses sentiments vis-à-vis des événements de son pays. Elle choisit de voiler son identité et sa quête identitaire. Elle entre dans la littérature « par une pure joie d'inventer, d'élargir autour de moi (…) un espace de légèreté imaginative, un oxygène »[4]. L'auteure écrit sans avoir un but précis et surtout sans impliquer sa propre existence dans ses récits. Elle avoue que dans cette première étape son œuvre est un peu anodine parce que sa vie était plus intéressante que ce que qu'elle écrivait[5] : « Vous ne pouvez pas m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours »[6]

C'est à partir de son troisième roman, *Les Enfants du Nouveau Monde* (Julliard 1962), qu'Assia Djebar touche le sujet sensible des événements sanglants de son pays (la guerre d'Indépendance) mais elle reste encore détachée de son récit en tant que narrateur.

Son quatrième, *Les Alouettes Naïves* (Julliard 1967), représente le vrai point de départ dans sa carrière littéraire. C'est le roman qui déclenche vraiment la quête identitaire. Il s'agit d'un roman où le récit devient plus intéressant parce qu'Assia Djebar écrivait ce qu'elle vivait. Elle avait décidé de s'impliquer elle-même et d'inclure des éléments de sa vie personnelle dans le récit. Il paraît que la force des événements qu'elle vivait l'a entérinée dans cette nécessité de dire je ; c'est le moment où elle « s'inscrit dans le temps »[7] parce que « dire *je* permet de se rendre compte de soi ».[8] C'est à partir de ce point critique de son parcours qu'Assia Djebar commence de se dire soi-même :

> « Dans mon premier roman, *La Soif*, je m'étais masquée.
> Dans mon second, *Les Impatients*, je me suis rappelée.
> Dans mon troisième roman, *Les Enfants du nouveau monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi. C'est un vrai point de départ pour moi »[9]

La décision de se dire soi-même et de commencer le « récit de soi »[10] avec *Les Alouettes naïves* a déclenché une vraie crise dans le monde intérieur d'Assia Djebar. D'une

---

[3] Assia Djebar, « Mes rapports avec mes personnages », *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, n°14, Spécial Assia Djebar, 22 oct. 2000, p. 21. Les italiques sont dans le texte.
[4] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 18.
[5] Florence Noiville , Interview avec Assia Djebar – *Écrire, écrire, pourquoi* ?, 2008, [en ligne] http://archives-sonores.bpi.fr/doc=2731
[6] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 87.
[7] Paul Ricœur, *Temps et récits III : Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 158. Les italiques sont dans le texte.
[8] Paul Ricœur, *Temps et récits III : Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 158. Les caractères en gras sont dans le texte.
[9] Assia Djebar citée par Wadi, Bouzard, *Lectures maghrébines*, O.P.U., Publisud, 1984, p. 156.

part, elle sentait « qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque »[11] et d'autre part, elle voulait « ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme »[12]. Trouvée face à un vrai dilemme, prise entre son désir de dynamiser son écriture par le dévoilement de ses propres expériences et la gêne que cela risque de lui causer dans son cheminement personnel, l'auteure algérienne délaisse le genre romanesque pendant dix ans et décide d'explorer d'autres genres littéraires comme la poésie et le théâtre ainsi que d'autres formes d'art comme la musique, le cinéma, la peinture. Cette période est aussi une opportunité d'avoir une vie plus mobile. Jamais établie définitivement à Paris, elle voyage entre la France et l'Algérie où elle passe tous les étés. Elle se considère privilégiée pour pouvoir se déplacer librement, sans besoin de permission, sans devoir se faire accompagner, et sans le voile, contrairement à ses sœurs musulmanes qui étaient couvertes et cloîtrées dans leurs appartements.

En 1985, Assia Djebar publie son chef d'œuvre, *L'Amour, la fantasia* (J-C. Lattes), roman dans lequel l'histoire et la mémoire collective s'entrelacent avec l'histoire et la mémoire individuelle par le croisement du *nous* et du *je*. C'est son premier livre « ouvertement autobiographique ».[13] Dans ce roman, Assia Djebar continue son parcours multidisciplinaire et s'intéresse aux ressources liées à l'histoire, à la linguistique, à la psychanalyse, à la sémiologie, à la musique et à la peinture pour enrichir ses fictions et pour documenter les histoires. Le roman représente un point fort illustratif pour sa quête identitaire où l'acte d'écrire dans la langue de l'Autre apparaît comme essentiel, voire fondamental. Libérée des contraintes traditionnelles imposées et soumises aux femmes par le pouvoir patriarcal, l'écrivaine se rend compte qu'elle ne pouvait pas rendre hommage au pouvoir libérateur de la langue française sans faire appel aux souvenirs douloureux de la guerre de colonisation. Elle se rend compte que son identité est étroitement liée à cette mémoire du passé. La langue qui lui a permis de s'ouvrir au monde est directement liée aux souvenirs amers de la présence militaire française dans son pays :

> « *L'Amour, la fantasia* est une première étape autobiographique. C'est une autobiographie de ma formation d'écrivain, de mes années d'enfance, de mes rapports avec la langue de l'autre et avec ma langue maternelle. Je trace une sorte de champ dans lequel je dis qu'elle est mon hérédité. Mon hérédité, c'est d'une part les femmes de mon pays, de ma région, de ma famille, dont je partage la voix et l'oralité, que je dois amener dans mon livre. Et d'autre part, j'ai une autre hérédité qui est trouble, métissée, c'est la langue française, cette langue des hommes occupants qui ont amené la mort. Pourtant cette mort et ce sang, cette dépossession se transforment en un legs d'une langue, par l'intermédiaire du père ; d'où, à ce moment-là, les souvenirs d'enfance par rapport au père. »[14]

Comment parler d'elle-même sans rien dire de la langue d'écriture ? Ensuite, comment parler de cela, sans faire appel à la mémoire ? Finalement, comment accéder à la mémoire individuelle et ignorer la mémoire collective de ses aïeux ? Entrelacée avec l'histoire de sa famille, de son pays et de son peuple, son histoire individuelle retrace le parcours de soi pour une réappropriation identitaire avec un mélange subtil entre la mémoire

---

[10] Paul Ricœur, *Temps et récits III : Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 158.

[11] Michelle, Helter, « Assia Djebar. Une conversation avec Michelle Helter », *Cahiers d'Études Maghrébines*, N°14, Spécial Assia Djebar, 22 oct. 2000, p. 56.

[12] Assia Djebar citée par Barrada-Smaoui, Samia, « Comment travaillent les écrivains », dans *Jeune Afrique*, N°1225, 1984, p. 69.

[13] Ghila Benesty-Sroka- Entrevue avec Assia Djebar- « La langue de l'exil », *La Parole métèque*, N°21, 1992, p. 23.

[14] Assia Djebar à Cologne, « Assia Djebar présente à Barbara Arnhold *AF* et *Ombre sultane* », juin 1988, *Cahiers d'Études Maghrébines*, n°14, Spécial Assia Djebar, 2000, p. 71.

individuelle et celle collective, entre le discours écrit et oral. C'est à partir de ce livre que l'écriture de l'identité et de la mémoire commence ; c'est maintenant qu'elle se rend compte qu'elle ne pouvait pas écrire en dehors de ce deux concepts :

> « *L'Amour, la fantasia* étant la première d'une série romanesque, l'histoire est utilisée dans ce roman comme quête de l'identité. Identité non seulement des femmes, mais de tout le pays. (…)J'aborde le passé du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture, sur l'écriture en langue française. S'établit alors pour moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle *écrite* par des officiers français, et un rapport avec le récit oral des Algériennes traditionnelles d'aujourd'hui. »[15]

Toutes ces sources orales qu'elle a cueillies, toutes ses interactions de très près avec les paysannes et les montagnardes algériennes, leurs témoignages et leurs chants ont eu un impact vraiment puissant sur l'évolution de l'écrivaine: « C'est ça qui m'a changé, même dans le rythme »[16]. En d'autres mots, toute cette incursion dans la mémoire collective a (re)créé un rapport affectif avec sa communauté d'origine, a engendré des tumultes dans sa mémoire et a fait changer le rythme et la vision de son écriture. C'est comme ça qu'à partir du roman *L'Amour, la fantasia* elle a décidé de donner naissance à une écriture ouvertement autobiographique. Elle contenue ce chemin debute par L'Amour la Fantasia, avec d'autres romans aussi importants, comme *Ombre sultane* (J-C. Lattes, 1985), *Vaste est la prison* (Albin Michel, 1995), et *Le Blanc de l'Algérie* (Albin Michel 1996), *Oran langue morte* (Actes sud, 1997) où l'histoire, l'amour, le couple et la révolte féminine s'unissent dans un récit contre l'oppression sexiste et contre la violence masculine.

Comme on l'a déjà observé, dans son œuvre magistrale, Assia Djebar entrecroise son parcours personnel avec l'histoire contemporaine, ce qui témoigne du fait que l'écrivaine a vécu de très près les événements marquants et souvent tragiques de la colonisation. Dans le cadre franco-algérien où se déroule le sujet de ses romans, tous les protagonistes sont préoccupés par la même question ardente: la quête de soi. Tous les personnages se trouvent dans une situation historique et culturelle bien précise, à savoir l'histoire franco-algérienne qui a été marquée par la colonisation et par la guerre d'Indépendance. Ce contexte bien particulier exerce une grande influence sur l'auteure et sur les personnages de ses romans.

Si pour la majorité des écrivains maghrébins d'expression française, le roman autobiographique a représenté le premier choix dans l'acte d'écriture, Assia Djebar a dérogé à cette règle. Entrant dans la littérature avec une « *légèreté imaginative*»[17] caractéristique pour son âge, Assia Djebar continue d'écrire dans une première étape pour sortir de soi-même, pour arriver à la « *compréhension de soi* »[18] personnel et collectif en même temps - un *soi* qui était en dérive entre deux mondes. Elle persévère dans sa démarche et approfondit le thème du passé lointain, de l'Histoire et écrit pour faire revivre les mémoires perdues, effacées, oubliées; l'identité ne pouvait pas être accédée sans faire appel à la mémoire des ancêtres. La quête identitaire est l'élément commun qui se dévoile dans tous ses textes, quelle que soit l'étape dans laquelle elle se trouvait dans son projet littéraire. Vers la fin de son parcours, après avoir vécu plusieurs hypostases et rôles dans sa vie, l'écrivaine prend la décision de se mettre à nu. Après avoir joué et vécu tant de rôles dans différents contextes et mondes, rien ne peut plus l'empêcher de dévoiler ses souvenirs les plus profonds :

---

[15] Milred Mortimer, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research in African Literature*, Vol. 19, n°2, University of Texas Press, 1988, p. 201. Les italiques sont dans le texte.

[16] Florence Noiville, Interview avec Assia Djebar – *Écrire, écrire, pourquoi* ?, 2008, [en ligne] http://archives-sonores.bpi.fr/doc=2731

[17] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 18.

[18] Paul Ricœur, *Temps et récits III : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 138.

> « Depuis au moins 20 ans, dans mon travail d'écriture sur la mémoire visuelle du Maghreb, comme pareillement en littérature, j'ai compris que l'occulté, l'oublié de mon groupe d'origine, devait être ramené à la clarté, précisément dans la langue française. Dans cette langue, dite de l'autre, je me trouvais habitée d'un devoir de mémoire, d'une exigence de réminiscences d'un passé mort arabo-berbère, le mien. »[19]

C'est de ce passé que les dernières œuvres d'Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, (Albin Michel, 1999), *La femme sans sépulture*, (Albin Michel, 2002), *La Disparition de la langue française* (Albin Michel, 2003) et *Nulle part dans la maison de mon père* (Fayard, 2007), vont surgir. Ces œuvres sont extrêmement important dans l'évolution de son parcours, parce qu'elle éclaire plusieurs questions qu'elle n'a pas touchées que dans ses interviews, discours ou communications. C'est maintenant qu'elle introduit les premiers éléments autobiographiques dans son œuvre littéraire et les alternent avec des événements historiques et de fiction. Dans ces romans, elle fait de nouveau une incursion dans les profondeurs du passé maghrébin collectif et de sa mémoire personnelle pour (re)trouver une identité perdue parmi les innombrables couches culturelles apportées à travers le temps par l'*Autre*[20], mais elle change progressivement de vision et de style d'écriture. Cette fois-ci, l'incursion dans le passé se fait plutôt pour se redécouvrir elle-même que pour revendiquer l'identité et la mémoire collective. Ces textes représentent le fruit d'une introspection profonde, d'un retour à la source. Les questions concernant la langue d'écriture n'ont jamais cessé de l'habiter, sa quête de soi et de l'identité maghrébine n'a jamais été abandonnée. Retrouvée à l'étape finale de son acte littéraire, le besoin de comprendre le présent algérien et son passé colonial détermine l'écrivaine de faire appel de nouveau à la mémoire individuelle et à collective. La problématique de la langue d'écriture d'expression française reste centrale jusqu'à la fin de son œuvre parce que la narratrice a toujours maintenu sa volonté d'intégrer dans sa création littéraire de langue française les symboles de l'identité maghrébine. Cela n'a pas empêché les autres, Français et Algériens, de l'accuser d'avoir trahi son peuple et son identité en écrivant dans la langue de l'*Autre*. Après plus de 40 ans de production littéraire d'expression française, Assia Djebar décide d'éclairer la question de la langue et d'offrir sa propre réflexion sur son œuvre. Comme d'autres écrivains maghrébins, Djebar avait surmonté le malaise linguistique et ne manifestait plus l'angoisse d'écrire dans la langue du colon. Par contre, elle est devenue souvent irritée par la question récurrente : « Pourquoi écrivez-vous en français ? » :

> « Je me souviens : à la Foire du livre de Turin en mai 1993, lorsque les journalistes m'interrogeaient : *Pourquoi écrivez-vous ?* - car c'est le pourquoi de l'entrée en littérature qui est le plus souvent demande, et plus particulièrement à une femme-, j'avais répondu d'emblée-le découvrant moi-même et à mon tout : - *J'écris, avais*- j'ai répondu, *j'écris à force de me taire. »*[21]

C'est dans cette perspective qu'Assia Djebar regarde la langue française. L'*Autre* et sa langue sont devenus des parties intégrantes de *soi-même*. Cette langue lui a permis de parler, de s'exprimer pour elle-même, pour toutes les femmes musulmanes réduites au silence et pour tous les ancêtres dont les voix ont été oubliées ou effacées :

> « Oui, du français comme butin, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors

[19] Mercredi 21 février 2007 à l'Unesco, Assia Djebar a évoqué le rapport entre langues maternelle et d'écriture, *Le monde*, 02/03/2007.

[20] Lacheraf, Mostafa, 1965. *Algérie, nation et société*, dans Bouguerra, Mohamed Ridha, Bouguerra, Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris, Ellipses 2010.

[21] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 25. Les italiques sont dans le texte.

harem. Butin arraché sur le voisin proche, sur le frère ou le cousin germain, pour une parole ancrée dans la mémoire de l'ombre populeuse. »[22]

Dans cette étape littéraire, Assia Djebar écrit pour clarifier des problématiques longtemps débattues. Sa position est exprimée d'une manière très claire dans le recueil d'essais *Ces voix qui m'assiègent* qui rassemble toutes les idées principales de l'auteure concernant l'ensemble de son écriture et le choix de la langue. Ainsi, l'usage du français n'est il plus le sujet de malaise, parce qu'elle avait conquis la liberté de s'exprimer sans gêne pour devenir porte-parole de l'identité maghrébine et des femmes du harem à la fois. Elle ne rejette pas la pluralité des langues qui vibrent en elle et prend conscience de son statut d'écrivaine « migrante »[23] qui a retrouvé son calme dans la langue qui lui a permis de sortir de soi-même et d'écrire :

> « Je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture française qui est pour moi, alors, *la seule de nécessite* : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi, sans les écrire. »[24]

Le conflit lié aux langues n'existe plus dans la forme initiale qui était d'aversion envers le colonisateur. Il ne s'agit plus d'un conflit, mais plutôt d'une permanente interrogation intérieure concernant la langue de l'*Autre*. Le français est tellement intériorisé que l'écrivaine arrive à s'identifier avec cette langue, ne pouvant s'exprimer autrement :

> « À quoi me sert aujourd'hui la langue française ? Je me pose presque ingénument la question. (…) Dès l'âge de mes quinze ans, j'ai adhéré à une conception fervente de la littérature. *J'écris pour me parcourir* disait le poète Henri Michaux. J'ai adopté, en silence, cette devise. L'écriture m'est devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle. J'écris par passion d'*ijtihad*, c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi ? Vers soi d'abord. Depuis des décennies, cette langue ne m'est plus langue de l'Autre (…). Mon français devient l'énergie qui me reste pour boire l'espace bleu gris, tout le ciel. »[25]

Le français devient un outil qui l'aide à garder dans son écriture son identité et les origines du peuple maghrébin, à dévoiler le patrimoine ancestral et la culture de son pays. Paradoxalement, cette langue d'écriture lui offre la possibilité de renforcer le lien avec la langue maternelle qui devient une source de richesses infinies. Même si traité d'une manière très minutieuse dans *Ces voix qui m'assiègent*, la question de la langue ne cessera pas de réapparaître dans les romans qui suivent, car c'est un thème récurrent qui fait partie intégrante de la quête identitaire de l'écrivaine. Dans son projet littéraire où l'auteure fait appel à l'Histoire, à la fiction, à la mémoire personnelle et collective et à l'autobiographie, les thèmes récurrents sont nombreux.

Rappelons que dans la dernière étape de son écriture, Assia Djebar ne met plus le voile sur ses mémoires, sur son statut de femme-écrivain algérienne d'expression française ou sur sa manière de percevoir le monde. Après avoir vu ses ancêtres réduits au silence, ses amis tués par un régime totalitaire, son pays trouvé sur le point de disparaître, l'écrivaine ne voile plus ce qu'elle veut dire. C'est pour cette raison que dans son roman suivant- *La femme sans sépulture*- Assia Djebar fait un nouveau retour au passé lointain pour revenir au thème de la mémoire des femmes où se retrouve la vraie identité algérienne. Ce retour à l'histoire lointaine des femmes de sa ville natale est mené à ressusciter les voix des femmes oubliées

[22] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 70-71.
[23] *Ibid.*, p 72.
[24] *Ibid.*, p. 70-71. Les italiques sont dans le texte.
[25] Assia Djebar, *Discours Mme Assia Djebar à l'Académie française,* le 22 Juin 2006. [en ligne] http://www.lefigaro.fr/pdf/AssiaDjebar.pdf Les italiques sont dans le texte.

qui ont lutté dans la guerre de Algérie : « (…) dans la guerre civile, les femmes ont payé vraiment le prix fort, je me suis sentie contrainte de reprendre cette mémoire, de la bousculer ».[26] Même après plus de 40 ans depuis qu'elle a commencé son projet littéraire, Assia Djebar se retrouve face à une identité qui n'est pas complète, qui a encore besoin de recherches profondes dans la mémoire ancestrale - d'où la récurrence des thèmes abordés. Elle dévoile les mémoires des femmes et les mêlent avec sa mémoire individuelle, en transformant le discours dans une écriture où fiction et autofiction s'entrelacent :

> « Lorsque j'ai écrit mes premiers romans, j'étais dans la jeune vingtaine, et les réalités que j'évoquais étaient trop éloignées de moi pour me les approprier directement. J'écrivais alors avec une distance certaine. Aujourd'hui, je traite des thèmes semblables en oscillant plus librement entre les faits et les personnes réelles et ce qu'ils m'inspirent. Dans la *Femme sans sépulture*, par exemple, le personnage de Zoulikha est historique, mais j'ai imaginé plus que je n'ai décrit l'intervention de ses pairs au cœur de son action. »[27]

De nouveau, ce regard féminin est synonyme à la mémoire collective de l'Algérie, un lien entre les ancêtres et le présent incertain. C'est une perspective qui fait revivre l'épopée des femmes qui ont lutté dans la guerre d'Algérie, des héroïnes dont la valeur n'a pas été reconnue, dont la contribution a été marginalisée. C'est un regard au passé lointain qui pousse Assia Djebar mener sa quête identitaire à un niveau plus profond.

Étant arrivée dans ce point de sa création littéraire, Assia Djebar traite ces thèmes d'une manière différente, avec un degré d'implication plus visible, plus profond. Elle ne met plus le voile sur ses propres mémoires, sur sa vie personnelle ou sur ses souvenirs intimes. C'est une étape où elle réalise vraiment le retour à la source. Il s'agit d'un retour qui s'avère impossible dans la réalité matérielle, mais qu'il se fait possible par l'intermédiaire de l'écriture.

Après onze romans, plusieurs nouvelles, essais, poésies, films et pièces de théâtre, une question reste à poser : pourquoi la quête identitaire continue-t-elle ? Dans son projet littéraire, l'auteure a parcouru plusieurs étapes : écrire pour sortir de *soi-même*, écrire pour se libérer, écrire à force de se taire, écrire pour revendiquer la mémoire et l'identité de son peuple, écrire pour lutter pour les droits des femmes et pour faire connaître leur contribution à construction de la société maghrébine. Pourquoi cette quête identitaire reste-t-elle encore ouverte ? Quels souvenirs empêchent le *soi* de sortir à la lumière ? Quelles sont les blessures du passé qui n'ont été pas guéries et qui ne laissent pas la vraie identité du *soi* se manifester ?

L'auteure est arrivée au moment où elle se rend compte que son écriture est une écriture de fuite et que le temps d'autodévoilement est arrivé. Après avoir créé plusieurs fresques de l'imaginaire collectif maghrébin, à la fin de sa production littéraire, Assia Djebar s'abandonne au flux de la mémoire individuelle et intime en écrivant le roman *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est un roman où elle dévoile des épisodes de son enfance, adolescence et jeunesse jamais révélés auparavant. Ses souvenirs profondément occultés dans la mémoire s'enchaînent et constituent progressivement un tableau complet de l'écrivaine et de son évolution au statut de femme indépendante, d'écrivain et de porte-parole de l'identité maghrébine préservée et transmise par ses aïeules. *Nulle part dans la maison de mon père* représente le texte clé dans l'évolution personnelle d'Assia Djebar qui le considère une remémoration révélatrice pour elle-même aussi:

> « J'aurais pu intituler ce texte *Silence sur soi*, comme si oser écrire sur soi, cet exercice rêche (tel le silence qui chaque jour, chaque nuit, écorche la peau de

[26] Aliette A. (Propos recueillis par). « Assia Djebar. *La femme sans sépulture* ». *Le Magazine Littéraire*, n°459, décembre 2006, p. 118.
[27] Aliette A. (Propos recueillis par). « Assia Djebar. *La femme sans sépulture* ». *Le Magazine Littéraire*, n°459, décembre 2006, p. 119.

> l'ascète qui ne cesse, prière après prière, de se mettre à nu devant son Dieu), m'incitait à ce que cette remémoration, avec son effort, de dédoublement progressif, m'amené a du 'soyeux' et non du torturant. » [28]

C'est un texte thérapeutique, un texte qui est plus qu'une autobiographie, étant fortement marque par l'auto-analyse et par l'introspection. Pour cette raison nous avons choisi d'approfondir l'analyse de ce roman qui, selon nous, pourrait être la clé pour la compréhension de tout l'œuvre djebarienne.

Dans la dernière étape de son écriture nous découvrons l'écrivaine Assia Djebar dans des hypostases nouvelles, intrigantes et fascinantes. Dans ses deux derniers romans, elle a choisi de se livrer au public dans une manière beaucoup plus intime et ouverte. Ce sont des romans qui se complètent et qui couronnent, à la fois, toute l'écriture d'Assia Djebar.

Se retrouvant, aussi, dans la dernière étape de sa vie et de sa carrière littéraire, Assia Djebar décide de se dévoiler. Le dévoilement des mémoires les plus intimes et des épisodes les plus marquants de son existence représente une décision prise pour soi-même et non pas pour son pays ou pour son peuple, comme d'habitude. Son désir d'aller jusqu'au bout pour reconstruire son identité morcelée l'aide à rompre le silence intérieur qui était plus grave que le silence vis-à-vis des autres.

Arrivée à ce point-ci, elle se laisse porter par le flux de la mémoire individuelle, par les souvenirs lointains de son enfance et de son adolescence et donne naissance à une écriture magnifique, qui sort de l'ordinaire par les scènes fortement intimes, par les détails personnels jamais auparavant dévoilés de telle manière. Par l'écriture du roman *La Disparition de la langue française*, Djebar réalise que son pays, son amour, sa maison et son identité sont en elle-même. L'impossible retour sur les lieux de la mémoire à cause de la situation désastreuse de l'Algérie, détermine Assia Djebar de réaliser que tout ce qu'elle cherchait se trouvait déjà en elle-même. Dès ce point-ci, elle continue la recherche de l'identité à l'intérieure et non plus à l'extérieur. À partir de cette prise de conscience l'écrivaine donne naissance au roman *Nulle part dans la maison de mon père*, un roman où elle sonde les profondeurs de la mémoire individuelle et rompt le silence assis sur quelques souvenirs longtemps refoulés, mais essentiels pour son développement, pour son évolution et pour son identité. À travers ce roman, le récit se fait à la première, à la deuxième et à la troisième personne et, dans toutes ces hypostases. Il s'agit de l'écrivaine elle-même. C'est un roman où le dialogue se fait avec soi-même, pour soi-même et sur soi-même. Le silence une fois rompu, l'écrivaine réussit à recomposer son identité en acceptant la dualité du monde ou elle a vécu, ses décisions, ses actions et l'Histoire telle qu'elle a été.

**Conclusion**

Assia Djebar a toujours pratiqué une écriture de maturité, une écriture introspective qui a mis à nu la mémoire et l'identité algérienne. Ce processus qui a commencé au niveau collectif, finit par se faire uniquement au niveau individuel. L'effort vain pour générer des transformations au niveau de la collectivité détermine l'écrivaine de se pencher vers soi-même de plus en plus d'une œuvre à l'autre. A la fin de son carrière elle comprend que sa quête identitaire devait commencer à l'inverse : avec elle au premier plan et son pays en arrière-plan. Assia Djebar se rend compte que son désir de revendiquer toujours l'identité et la mémoire nationales cachait son désir inconscient, hérité de ses aïeules, de se voiler. Son derniers romans représentent une écriture thérapeutique qui l'aide à recoller les pièces d'un soi disséqué et morcelé, d'une part, par sa culture arabe et par le pouvoir masculin et, d'autre part, par le contexte franco-algérien qui lui a créé une personnalité duale. Son identité était toujours en *soi-même*, mais elle ne pouvait pas la voir clairement à cause des « voiles »

[28] Aliette A. (Propos recueillis par). « Assia Djebar. *La femme sans sépulture* ». *Le Magazine Littéraire*, n°459, décembre 2006, p. 119

imposés par la culture arabo-berbère et à cause de la dualité culturelle qui s'était installée quand elle était petite. En fait, l'identité n'appartenait ni à son pays, ni à son père qui la hantait dans ses souvenirs, ni à l'*Autre*. C'était uniquement à elle-même, c'était quelque chose de dynamique qu'elle avait construit à travers le temps. C'est pour cela que l'écrivaine finit son dernier roman par un discours moralisateur, dédié à soi-même, à la petite aventurière qu'elle avait été, à l'adolescente courageuse d'autrefois et à la femme qu'elle est devenue.

**BIBLIOGRAPHY**


Aliette A. (Propos recueillis par). « Assia Djebar. *La femme sans sépulture* ». *Le Magazine Littéraire*, n°459, décembre 2006

Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

Assia Djebar, « Mes rapports avec mes personnages », *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, n°14, Spécial Assia Djebar, 22 oct. 2000.

Assia Djebar à Cologne, « Assia Djebar présente à Barbara Arnhold *AF* et *Ombre sultane* », juin 1988, *Cahiers d'Études Maghrébines*, n°14, Spécial Assia Djebar, 2000.

Assia Djebar, 2000. *Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité*. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au *Prix de la Paix* en octobre 2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683

Barrada-Smaoui, Samia, « Comment travaillent les écrivains », dans *Jeune Afrique*, N°1225, 1984

Florence Noiville , Interview avec Assia Djebar – *Écrire, écrire, pourquoi* ?, 2008, [en ligne] http://archives-sonores.bpi.fr/doc=2731

Giuliva Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar,* Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007.

Lacheraf, Mostafa, 1965. *Algérie, nation et société*, dans Bouguerra, Mohamed Ridha, Bouguerra, Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris, Ellipses 2010.

Michelle, Helter, « Assia Djebar. Une conversation avec Michelle Helter », *Cahiers d'Études Maghrébines*, N°14, Spécial Assia Djebar, 22 oct. 2000.

Milred Mortimer, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research in African Literature*, Vol. 19, n°2, University of Texas Press, 1988.

Paul Ricœur, *Temps et récits III : Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Wadi, Bouzard, *Lectures maghrébines*, O.P.U., Publisud, 1984.

## *TRISTAN TZARA AND THE FASCINATION FOR BLACK POEMS*

***Anca Lavinia Țăranu***
***PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava***

***Abstract:*** *The article proposes to explain the importance of the black poems of Tristan Tzara regarding the discovery of a new poetic language. The fascination of Tristan Tzara for black poems, for african exhibitions and rhythms it manifests itselfs from the first representations at Cabaret Voltaire, and then he will publish two volumes with black poems, Mpala Garoo and Black poems. We also showed that between black poetry and elementary art there is a close connection because they both celebrate life, freedom and the urge to live by using simple, pure and elementary material. We have shown that there is a link between Dada's poetic experiments and Tristan Tzara's black poems because the poet borrowed specific techniques from Dada aesthetics for their realization.*

**Keywords: Tristan Tzara, black poems, elementary art, primitivism, Dada**

La început a fost sunetul. Apoi, sunetul a fost integrat în cuvinte, cuvintele au căpătat sens, au fost folosite în propoziţii logice, convenţionale. Limbajul logic a fost creat. Poezia neagră, departe de a se raporta la logica convenţională, reprezintă o modalitate de reîntoarcere la acea primordialitate a fiinţei umane, la sunetul pur, primitiv, nealterat de logica raţională. Încă din prima seară când a urcat pe scena Cabaretului Voltaire, Tristan Tzara a oferit publicului poezia neagră, arătându-şi „preferinţele pentru cântecele africane şi exhibiţiile poetice provocatoare."[1] Gestul său este motivat de dorinţa căutării unei *expresii a purităţii* prin intermediul artei negre, „puritate pe care dadaiştii au încercat să o regăsească în vestigiile societăţii primitive, o recunosc de asemenea, la copii, care, spontan, învaţă lumea într-un mod poetic."[2]

Recursul la poezia primitivă reprezintă voinţa de a restabili natura umană şi de a o debarasa de convenţiile sociale. Limbajul îşi pierde funcţia de organizator social, devenind un instrument prin intermediul căruia omul poate atinge acea stare de libertate nealterată de regulile sociale în spiritul cărora a fost educat. Era vorba despre crearea unei contra-culturi „noncompromisă în carnagiul în care se abandonează astfel lumea occidentală."[3] Poezia primitivă, aidoma artei elementare, celebrează omul şi viaţa, construindu-se pornind de la

[1] Jean Raymond, *Practica literaturii*, traducere Mioara Izverna, op.cit., Editura Univers, Bucureşti, 1982, p.263.
[2] Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada, Histoire d'une subversion*, op.cit., Édition Fayard, Paris, 1990, p.81.
[3] Marc Dachy, *Dada et les dadaïmes*, op.cit., Édition Gallimard, Paris, 1994, p.93.

formele ei propirii şi nu după anumite şabloane, fiind vorba despre o artă nouă, lipsită de utilitate şi de frumuseţe, dar care ţâşneşte din individ, spontan, aşa cum afirma Raoul Hausmann în *Arta elementară*.

Arta primitivă şi arta elementară celebrează materialul simplu, elementar, aşa cum e el, fie că este vorba despre hârtie, culoare, lumină, sunet, cuvânt, literă, deoarece acest lucru permite creatorului de artă să acţioneze liber, în afara mecanismelor uzate, evitând utilizarea lor în construcţii mimetice ori imitative care neagă realitatea. Libertatea de creaţie asigură o multitudine de funcţii interschimbabile, unităţile elementare dezvoltând un nucleu de relaţii dinamice şi o logică internă tradusă prin construcţii şi alăturări inedite. Acest lucru permite crearea unor enunţuri poetice, verbale, vizuale, muzicale ori plastice surprinzătoare în care structura anulează limbajul logic şi convenţional. Descompunerea obiectului provine din totalizare, şi nu din simplificare. Ea tinde spre universalitate din dorinţa de a exprima obiectul în toată puterea lui. La fel ca africanii care foloseau în ritualurile lor obiecte insolite precum dinţi, pene ori capete de animale, cubiştii introduc în opera lor obiecte considerate ruşinoase, iar în domeniul poeziei Tristan Tzara deseori întrerupe discursul liric prin inserarea unor cuvinte ce aduc aminte de limbajul triburilor primitive, a contrariilor ori a destructurărilor sintactice. Acest procedeu de a introduce în operă obiecte ori cuvinte străine dă naştere contrariilor şi caracterelor specifice care dau originalitatea operei. În pictură acest procedeu a fost îmbrăţişat de artişti precum Picasso care introducea în operele sale plastice nisip alături de bucăţi de material, în vreme ce Derrain lipeşte un titlu dintr-un ziar pe portretul cavalerului Braque, foloseşte lemnul ori marmura în combinaţii uluitoare. Se poate spune şi despre poemele negre că ar avea caracterul unor colaje, deoarece introducerea elementelor exterioare în operă duc la făurirea realităţii discursului poetic, tot aşa cum în pictură elementele exterioare duc la consolidarea realităţii picturale. Poezia neagră pe care Tzara o scrie se va concretiza în două volume *Mpala Garoo* şi *Poeme negre*, scrise între anii 1915 şi 1918. Aceste două volume sunt dovada vie a faptului că Tristan Tzara considera că arta decurge dintr-o evoluţie normală şi pură care presupune aprofundarea prin intuiţie a logicii interioare a formelor. Considerând că opera de artă trebuie să constituie o lume în sine, operele primitive au un rol deosebit în acest caz, deoarece „legile pe care artistul le utilizează pentru a controla imaginea sa interioară, în timp ce ea ia formă, le extrage din opere primitive şi din epoci ale artei absolute negre, egiptene, bizantine, gotice. Aceste epoci de închidere profundă

şi sinceră au produs opere care nu erau numai simbolul ideilor lor, dar însuşi sângele şi viaţa lor."[4]

*Mpala Garoo* cuprinde o serie de câteva poeme în care experimentul liric Dada se conjugă într-un fel inedit cu cuvinte inventate ori cu preluări fonetice din limbile africane. Tristan Tzara distruge semnificatul tradiţional în favoarea semnificantului, emoţia poetică izvorând din sonorităţile neaşteptate alături de repetiţii, aşa cum se observă în următoarele versuri din *Femeia blestemată*: „şi femeia sare din pat boumbarassassa / şi femeia sare imediat din pat boumbarassassa / şi femeia sare din pat boumbarassassa şi aleargă / cu limba între / jambe."[5] Finalul acestor versuri, încărcat de autenticul umor Dada, insolitează imaginea femeii şi o ilustrează într-o ipostază absurdă care stârneşte nedumerirea şi totodată amuzamentul.

Tristan Tzara continuă seria versurilor în care cuvintele împrumutate dintr-un dialect primitiv, transcrise sub forma unor înlănţuiri fortuite în acest poem, „kon tipoco bo", „garraroronbogo ndjarando gouda nfoù", „gragra holera transcapiană", „ounfa gada daara", „zdanga zdanga nloganda zdanga francatrippa", sporesc efectul fonetic şi impresia sonoră a creaţiei sale lirice. Apetenţa pentru alăturări contradictorii se manifestă şi în acest poem, pendula devenind lampă, în timp ce capul hipocampului are ochi comparaţi cu nişte hemoroizi sprijiniţi pe coaja frontală, unul fiind deschis ca un balon, iar celălalt închis ca o barcă. Râsul e negru, mare şi lipsit de dinţi, iar urechile îl respiră în raze ondulate sau întinse. Tzara nu recurge la acest procedeu ca la o gratuitate, ci din dorinţa de a arăta că orice cuvânt poate deveni altceva dacă este golit de sensul său logic atunci când este alăturat unor termeni opuşi. Draperiile nu mai sunt motive romantice, ci sunt aruncate din stomac, iar sentimentul feminin este parodiat, comparat cu „o vulvă de scroafă în jurul periei de dinţi."[6] În *Sâmbătă seara* Tzara devine şi mai provocator atunci când afirmă că scuipaturile sunt expulzate în formă de lampioane, intestinele sunt străvezii ca protozoarele lungi, funcţiile se culcă cu macaralele, iar eclipsele sunt fructifere. Alăturările fonetice alcătuite din sunete tribale şi cuvinte inventate se concretizează şi în acest poem în versuri imprevizibile care întrerup discursul poetic în mod repetat: „badaba badaba badaba gorille", „dadad dadad moumbimba dadai", „Katchoupouki manga mgagavé". Detractarea discursului poetic este pusă în valoare de destructurările sintactice, integrate în versuri în care ideea este întreruptă brusc de câte un

[4] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, *Note sur quelques peintres*, Édition Flammarion, Paris, 1975, p.555.
[5] *Ibidem*., op.cit., p.503.
[6] *Ibidem*., op.cit., p.504.

termen incompatibil din punct de vedere logic: „în vagon pat am mângâiat perspectiva intensităţii noastre”[7], „între şinele unui violoncel speriat nervi de peşte întretăiaţi dans.”[8]

În *Decompoziţie* ludicul se manifestă prin intermediul ritmicităţii fortuite în câteva versuri nonconformiste în care termeni diverşi din regnul vegetal şi animal se conjugă cu scatologicul: „tenebre / verde alert / vertebre scurte / vesele / rahat / capră.”[9] În *Dada 5* femeile sunt parodiate, poetul considerând că există tot atâtea femei înţelepte în Geneva câte brichete există în Norvegia. În versul final Tzara îi persiflează pe moraliştii sentimentali care se conformează unui trai convenţional, într-o notă de dezgust şi de umor Dada: „Şi toţi micuţii care fac caca / în creierele în care la fiecare dintre noi locuiesc / dragostea şi onoarea.”[10]

În volumul *Poeme negre* Tzara continuă experimentele Dada şi promovează şi mai intens limbajul primitiv şi cântecele africane în versuri în care alăturările fonetice capătă o expresivitate sonoră aparte în exemple pure, ori atunci când sunt conjugate cu termeni din limbajul occidental: „Komboi-Komboi hoi”, Hohere hehe / haramny anga hehe”, „femeie gravidă toucanongonda (...) femeie gravidă culilibulala”, „la poupaganda alunec aureolă ganda ganda gandanpalou”, „Gubet, h, ihm auf gubelt ihm.” Tzara surprinde în aceste poeme viaţa tribului primitiv Loritja, gândirea elementară a membrilor din trib care nu se traduce prin ignoranţă, ci printr-o reîntoarcere la bucuria de a trăi liber, în afara convenţiilor. Poetul recurge şi în aceste poeme la alăturări insolite de termeni contradictorii, construind un univers al metamorfozelor. Astfel, marmotele sunt de fragi, copacii sunt gumaţi, şerpii coboară repede, deşi se târăsc amabil, spuma laptelui este comparată cu scuipatul unui copil, iar sexul femeii „pute ca bila rechinului, / bila rechinului pute înfiorător”[11], atunci când poetul descrie fără pudoare un ritual de împerechere în versuri prozaice menite să şocheze cititorul: „Rămâi blocată în părţile ruşinoase ale... / coboar-o, în părţile lui ruşinoase înfurie-te ca / lumina tunetului, tunetul creşte / tunetul creşte arunându-şi sexul / ... O! / Urcă, deschide larg organele ei intime, / bea vinul palmei / ejaculează în ea.”[12]

Ludicul apare în rime fortuite sub forma unor alăturări care aduc aminte de jocul copiilor: „Cântul femeilor (care iată) e pentru a te invita / aduce aburul vântului de sud / Pe

[7] *Ibidem*., op.cit., p.504.
[8] *Ibidem*., op.cit., p.504.
[9] *Ibidem*., op.cit., p.506.
[10] *Ibidem*., op.cit., p.506.
[11] *Ibidem*., op.cit., p.475.
[12] *Ibidem*., op.cit., p.475.

care Rukuratusenileba putea să-l înceţoşeze dedesubt”[13], „lumina îngheaţă sparge / apa pe suprafaţa de argilă / va roşi continuu / lumină.”[14] Tristan Tzara recurge la poezia primitivă deoarece o percepe ca pe o nouă reprezentare sensibilă a experienţei umane, reîntoarsă la inocenţa primordială, nepervertită de reguli şi convenţii închistate, apelând la construcţii eliptice şi la realizarea ritmului prin intermediul repetiţiei. Aşa cum afirmă Marius Hentea, arta primitivă nu era o relicvă a istoriei, „ci o fereastră profundă spre regândirea «crizei care afectează artele astăzi». Tzara pretindea că antagonismul dintre creatorul individual şi cultura modernă nu afecta arta primitivă, în care fiecare obiect era expresia nediluată a personalităţii artistice şi a culturii înconjurătoare. Arta primitivă nu era un simbol care căuta autonomie estetică, ci o «realitate perceptibilă» care conţinea în întregime cultura de care era produsă. Acest fapt o făcea să fie poezie în sine.”[15] Deseori repetiţia este folosită sub forma refrenului, dând impresia dinamizării discursului poetic sub forma unor cânturi tribale: „pe muntele alb muntele alb / sar repede”[16], „acolo e culcuşul lor, culcuşul lor, / au zgâriat pământul şi l-au aruncat departe”[17], „spinările punctate, spinările punctate / intraţi în peşteră”[18], „Femeia e aici copilul / A ajuns cu menajeria / Horere he he / Femeia e aici copilul / A ajuns cu menajeria / Horere he he”[19]. Tristan Tzara îmbracă poemele din acest volum în versuri tonice, vii, încărcate de un umor absurd, dar sănătos. În timpul unei certe conjugale o femeie aruncă în soţul ei cu un bol cu vitriol, cadetul care vine pentru prima dată la Dobo este spânzurat de ţâţă, Tseutsé refuză să mănânce, însă de cum vede fructele coapte, îşi schimbă decizia. Nauri îşi doreşte o femeie care să-i caute puricii pentru ca el să poată fi un bărbat înţelept şi să moară cu ei, un grup de fete merg să caute o bucată de carne scuipată.

Pentru realizarea acestor poeme negre Tristan Tzara a apelat la artele sălbatice, deoarece acestea „se caracterizează mai ales prin utilitatea lor, dintr-o necesitate de ordin superior, mai profund umană, fie religioasă, fie socială.”[20] Poemele negre ale lui Tristan Tzara vin să explice anumite ritmuri interioare, propunând un nou mod de a trăi, în afara regulilor impuse

[13] *Ibidem*., op.cit., p.444.
[14] *Ibidem*., op.cit., p.452.
[15] Marius Hentea*, TaTa Dada Adevărata viaţă şi celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, traducere Daniel Clinci, op.cit., Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p.240.
[16] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, *Note sur quelques peintres*, Édition Flammarion, Paris, 1975, p.442.
[17] *Ibidem*., op.cit., p.444.
[18] *Ibidem*., op.cit., p.444.
[19] *Ibidem*., op.cit., p.446.
[20] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 4, 1947-1963, *Faites vos jeux*, op.cit., Édition Flammarion, Paris, 1980, p.513.

de societate şi, evident, să dea naştere unui limbaj nou, pur, elementar prin intermediul căruia să fie celebrate viaţa, libertatea şi spontaneitatea.

**Bibliografie**

BÉHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Dada, Histoire d'une subversion*, Édition Fayard, Paris, 1990

DACHY, Marc, *Dada et les dadaïmes*, Édition Gallimard, Paris, 1994

HENTEA, Marius Hentea, *TaTa Dada Adevărata viaţă şi celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, traducere Daniel Clinci, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2016

RAYMOND, Jean, *Practica literaturii*, traducere Mioara Izverna, Editura Univers, Bucureşti, 1982

TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, Édition Flammarion, Paris, 1975

TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes,* tome 4, 1947-1963, Édition Flammarion, Paris, 1980